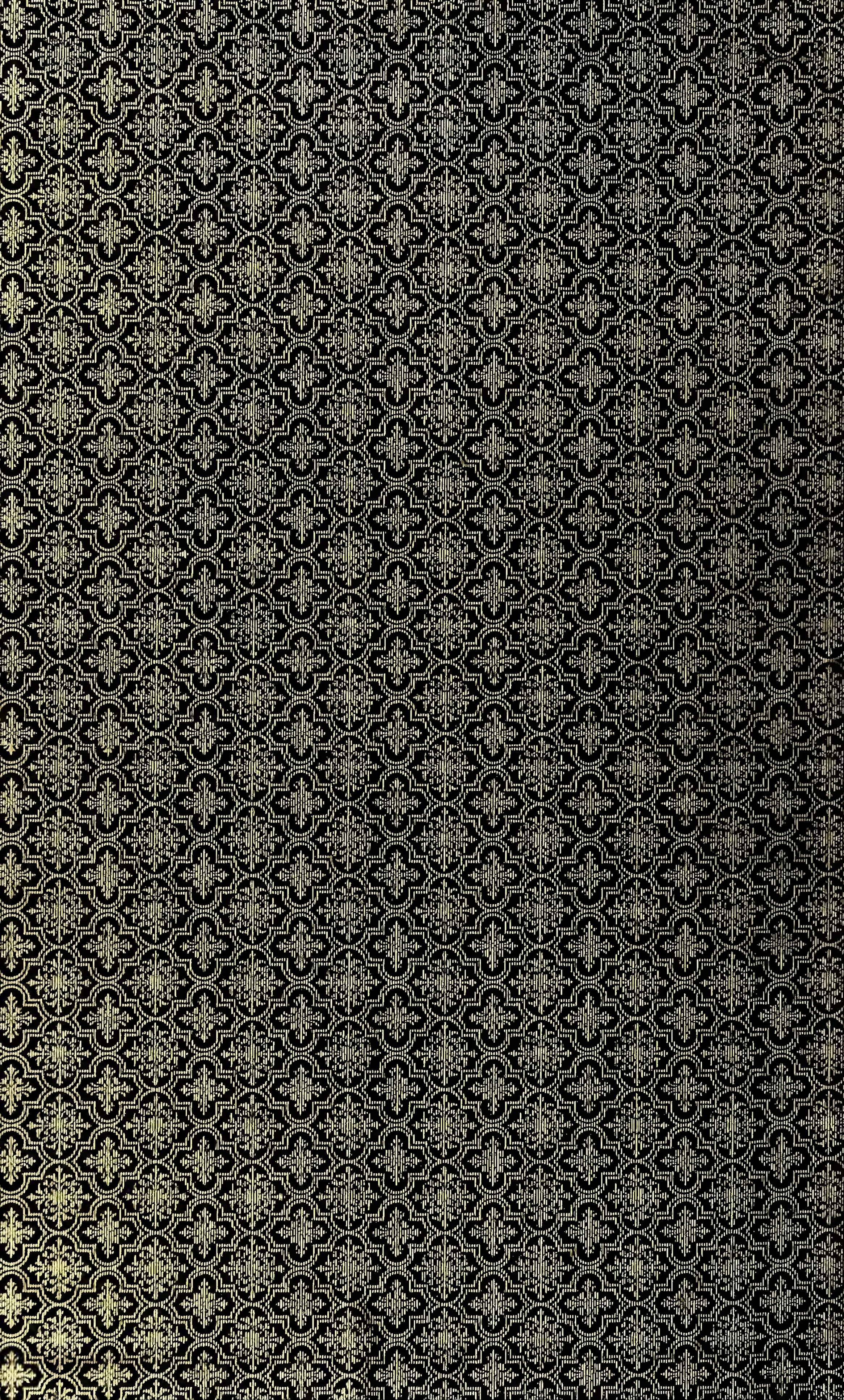
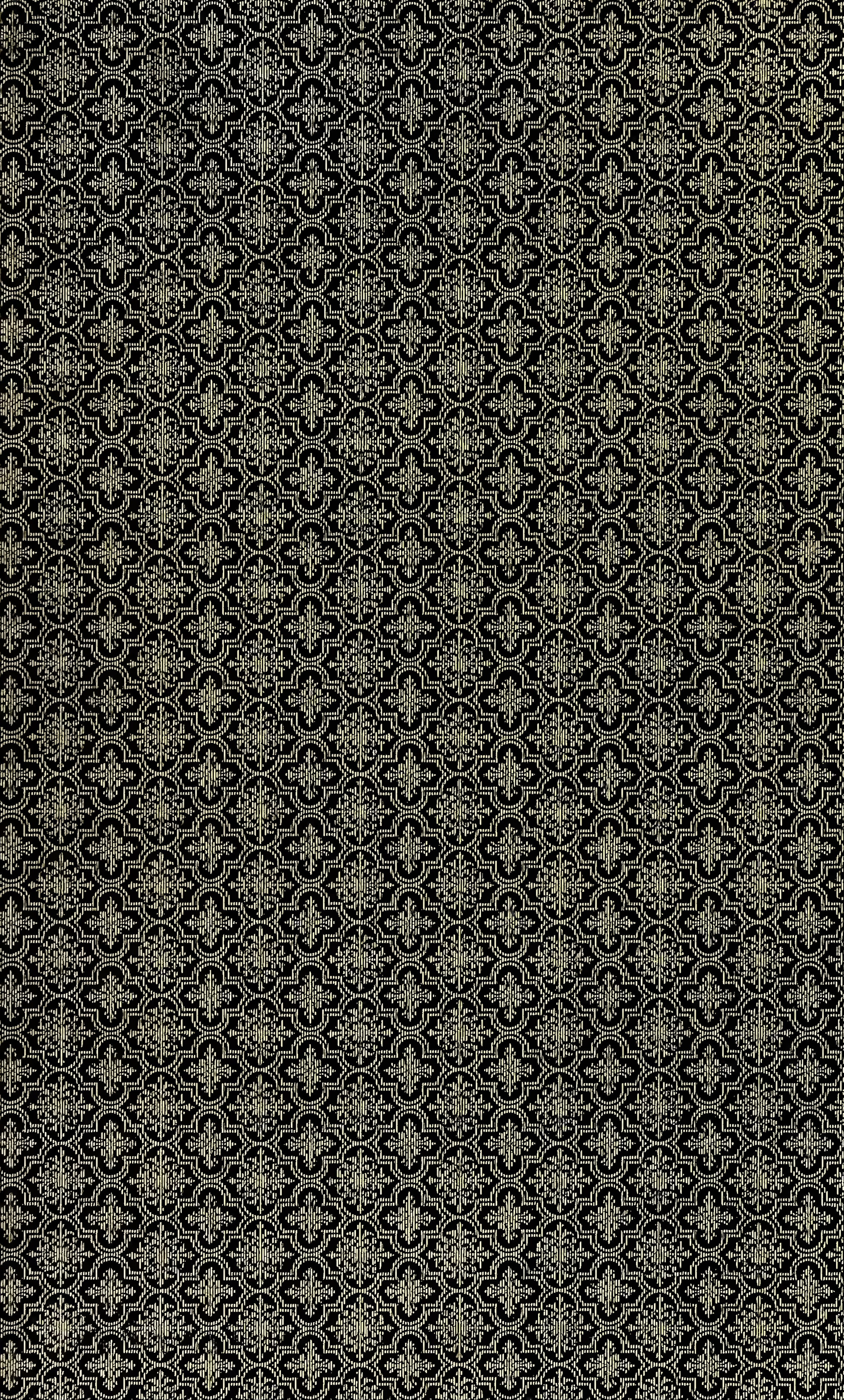
SCHULZ.

DER BYZANTINISCHE ZELLENSCHMELZ.







Dem Herrn Gymnasialdirektor Dr. Scheins
von A. von Swenigorodskoi. –

Aachen, hôtel Neubad, im October, 1890. –



Photogravure u. Druck H. Riffarth Berlin.

J. Schulz

DER
BYZANTINISCHE ZELLENSCHMELZ

VON

JOHANNES SCHULZ
PFARRER.

ALS MANUSKRIPT GEDRUCKT.

MIT 22 TAFELN.

FRANKFURT A. M.
DRUCKEREI VON AUGUST OSTERRIETH.
1890.

Gedruckt in 300 Exemplaren,
numeriert von 1 bis 300.

№ 107.

VORREDE.

Die nachfolgende Abhandlung wurde von dem am 18. August 1889 zu Aachen verstorbenen Pfarrer Johannes Schulz unvollendet zurückgelassen.

Um das Andenken des durch Erforschung der Geschichte und Technik byzantinischer Zellenemails verdienten Verfassers zu ehren und dessen letztes, wenn auch unvollendetes Werk Kennern und Freunden byzantinischer Kunst zugänglich zu machen, entschloss sich der Besitzer des Manuskripts, Kaiserlich Russischer Staatsrath Excellenz von Swenigorodskoi, dasselbe im Druck als Manuskript herausgeben zu lassen.

Die Abhandlung lag in dreifacher Bearbeitung vor: ein erster Entwurf und zwei erweiterte Ueberarbeitungen, von denen die letzte unvollendet war. Dem Druck wurden natürlich diese beiden Ueberarbeitungen zu Grunde gelegt. An der Form der Darstellung war wenig zu ändern, nur einige stilistische Unebenheiten und kleinere Irrtümer.

Die in den beiden letzten Teilen der Abhandlung erwähnten bez. beschriebenen Tafeln der epochemachenden Sammlung byzantinischer Zellenemails von A. W. Swenigorodskoi sind in Lichtdruck der Abhandlung beigegeben, die Medaillons in natürlicher Grösse, die übrigen verkleinert.

Von diesen 22 Tafeln sind nur die ersten 9 eingehend besprochen, andere nach Ausweis des Registers nur beiläufig berührt.

Dank der Munificenz Sr. Excellenz von Swenigorodskoi wurden nach dem Druck der Bogen diese wertvollen Tafeln dem Werke beigegeben, was ursprünglich nicht beabsichtigt war. Wenn im Text S. 33, 37, 38, 55 auf ein Prachtwerk

Bezug genommen wird, so ist dies das demnächst (1892) in St. Petersburg und Frankfurt am Main erscheinende grosse Prachtwerk: Die Byzantinischen Zellenemails der Sammlung A. W. von Swenigorodskoi mit russischem Text von Professor N. Kondakoff in St. Petersburg, ins Deutsche übertragen von Kretschmann in St. Petersburg, ins Französische von Fl. Trawinski in Paris, ein Werk, in welchem die von Pfarrer Schulz in vorliegender Abhandlung gewonnenen Resultate mit verwertet sind.

Köln, im Mai 1890.

Dr. A. CURTIUS.

INHALT.

	Vorrede.	
	Lebensabriss des Verfassers.	
	Einleitung: Begriff des farbigen Schmelzes	Seite 3—7
1.	Geschichte des Zellenschmelzes	„ 7—32
2.	Technik des Zellenschmelzes	„ 32—49
3.	Heutiger Bestand des Zellenschmelzes	„ 49—96
	A. Die ausser der Swenigorodskoischen Sammlung bekannten Zellenemails . . . . . . Seite 49—55	
	B. Die Swenigorodskoische Sammlung . „ 55—96	
	1. Jesus Christus . . . . „ 56—61	
	2. Die Mutter Gottes . . . . . „ 61—66	
	3. Johannes der Vorläufer . . . „ 66—68	
	4. Der h. Petrus . . . . „ 68—74	
	5. Der h. Paulus . . . . „ 74—78	
	6. Der h. Matthaeus . . . . . . „ 78—84	
	7. Der h. Lucas . . . . „ 84—87	
	8. Der h. Johannes der Theologe . „ 87—89	
	9. Der h. Georg . . . . „ 89—96	
	Namen- und Sachregister	„ 97—101
	Verzeichnis der Tafeln	„ 103
	Druckfehler-Verzeichnis	„ 104

JOHANNES SCHULZ

wurde am 27. September 1841 zu Köln geboren. Nachdem er das Gymnasium zu Marzellen in seiner Vaterstadt besucht und Herbst 1862 absolviert hatte, studierte er bis Herbst 1865 katholische Theologie an der Universität Bonn und seitdem am Priesterseminar zu Köln, worauf er am 2. September 1866 zum Priester geweiht und am 6. September desselben Jahres als Kaplan an die St. Adalberts-Pfarre zu Aachen berufen wurde. Diese Stelle vertauschte er am 13. Juni 1887 mit der des katholischen Seelsorgers am Aachener Arresthause, in welcher neuen Stellung er nach kaum zweijähriger Thätigkeit am 18. August 1889 im Alter von nahezu 48 Jahren an einem Herzleiden verschied.

Soweit seine Zeit nicht durch die seelsorgliche Thätigkeit in Anspruch genommen war, beschäftigte Schulz sich mit dem Studium der mittelalterlichen christlichen Kunst, dem er schon von Jugend auf mit der ihm eigentümlichen Energie und mit feinem Verständnis seine freie Zeit gewidmet hatte. In seinen Studien auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst des Mittelalters, sowie besonders in seinem Bestreben, in die Technik der Kunst und des Kunsthandwerks einzudringen, verfolgte er nicht nur den Zweck, seine Kenntnisse zu bereichern und zu vertiefen, sondern auch den, fördernd auf die moderne christliche Kunst und ihre ausübenden Meister einzuwirken. Seinen Studien und wiederholten Versuchen in der Technik gelang es, die Herstellung des Zellenschmelzes der byzantinischen Meister klar zu legen, worüber das Nähere in dem zweiten Teil dieser Abhandlung nachzulesen ist. Von der auf das Praktische gerichteten Bethätigung seines Wissens zeugt ausserdem seine Beteiligung

bei der Begründung und Einrichtung des Aachener Suermondt-Museums, seine Bemühung um würdige Vertretung der kirchlichen Kunst in der Düsseldorfer Gewerbeausstellung von 1880, davon zeugen weiter seine Arbeiten bei der Wiederherstellung und Mobiliarausstattung der Abteikirche in Kornelimünster und der Pfarrkirche zu St Adalbert in Aachen. Wie vielen Amtsbrüdern ist er ausserdem mit Rat und That bei Erbauung und Ausstattung der Kirchen behülflich gewesen! Mit unermüdlichem Eifer betrieb er 1889 die Ausgrabungen zur Auffindung der Überreste des einflussreichen Ratgebers Ludwigs des Frommen, des im Jahre 821 im Geruch der Heiligkeit verstorbenen ersten Abtes von Kornelimünster, Benedikt von Aniane. Vom Januar bis Juni dieses Jahres leitete Schulz, ohne die Ungunst der Witterung zu scheuen, unverdrossen die Nachgrabungen unter dem Boden der Kirche. Die Hoffnung, das schon oft vergeblich gesuchte Grab endlich zu finden, verlieh ihm freilich die nötige Ausdauer, um die damit verbundenen Anstrengungen zu ertragen, liess ihn aber auch die Widerstandsfähigkeit seines Körpers überschätzen. Wenn das Resultat der fünfmonatlichen Ausgrabungen auch ein negatives war, insofern vom Grab des h. Benedikt sich keine Spur fand, so haben die Nachforschungen doch ein anderes, fast ebenso wichtiges Ergebnis gehabt: die Grundmauern der alten karolingischen Kirche sind fast vollständig aufgedeckt worden. Kurz darauf befiel den rührigen und rüstigen Forscher ein rheumatisches Leiden, welches zuletzt das Herz angriff und den Tod des sonst so kräftigen Mannes zur Folge hatte.

Litterarisch ist Schulz weniger hervorgetreten, eben weil seine Neigung und Veranlagung ihn mehr zur praktischen Bethätigung seines Könnens auf dem Gebiete der Wiederbelebung kirchlicher Kunst hinzog. Er gab den Katalog zu der ersten Ausstellung des Museumsvereins in der Stadt Aachen 1878 heraus, ferner die Beschreibung der byzantinischen Zellenemails der Sammlung von Swenigorodskoi (damals im städtischen Museum zu Aachen ausgestellt), welche Schrift 1884 in Aachen (Barth) als Manuskript gedruckt wurde. Endlich liess Schulz 1886 in Bonn (in der Hauptmannschen Buchdruckerei) als Manuskript gedruckt erscheinen: Die dekorative Ausschmückung der Münster-

kirche zu Bonn. An der Vollendung seines reifsten Werkes, das hiermit veröffentlicht wird, wurde er leider durch den Tod gehindert.

Die zahlreichen Freunde des Kunstgelehrten wussten ausser einer seltenen Energie und selbstlosen Hingabe, wie er sie in seinem Berufe und bei seinen Kunststudien bewies, eine hervorragende Geradheit und Biederkeit des Charakters an ihm wohl zu schätzen. Wie sehr er es verstand, mit logischer Schärfe in der Darlegung seiner Beobachtungen und Beweise zu überzeugen, wie er für sein klares Denken jedesmal die einfachste und richtigste Form fand, dafür spricht unter anderm die vorliegende Abhandlung. Um so mehr ist es zu bedauern, dass der Tod so frühzeitig seinem schaffensfrohen Leben ein Ziel setzte.

DER
BYZANTINISCHE ZELLENSCHMELZ.
SEINE GESCHICHTE,
SEINE TECHNIK, SEIN HEUTIGER BESTAND.

EINLEITUNG.

BEGRIFF DES FARBIGEN SCHMELZES; SEINE BEZEICHNUNG IM ALTERTHUM.

Email nennen wir eine Glasmasse, welche zuweilen durchsichtig belassen, meist aber durch nicht schmelzende Stoffe, wie Zinnoxyd oder Knochenasche, undurchsichtig gemacht, vermittelst dazu passender Metalloxyde gefärbt und in Form von möglichst fein geriebenem Pulver in feuchtem Zustande einem strengflüssigen Metall aufgetragen, im Feuer wieder zu einer festen, glänzenden, dem farbigen Glase ähnlichen Schicht zusammengeschmolzen ist, welche an dem Metalle haften bleibt.

Das Wort Email ist die französische Form des lateinischen smaltum, esmalctum, des italienischen smalto, des deutschen smalte, schmalte, schmelz.[1]) Das lateinische Wort smaltum kommt aber weder von maltum, der Mörtel, wie Ducange will,[2]) noch von dem hebräischen chaschmal, wie nebst vielen andern französischen Gelehrten Jules Labarte[3]) annimmt, sondern von dem althochdeutschen Zeitworte smelzan.

Diese Ableitung erklärt, wie Darcel[4]) richtig bemerkt, auf die einfachste Weise das es oder s, mit welchem in allen romanischen Sprachen das Wort Email beginnt.

Anastasius Bibliothecarius braucht, so viel wir wissen, dieses Wort zuerst, und zwar in der Lebensbeschreibung des Papstes

---

[1]) Geschichte der technischen Künste von Bruno Bucher. Stuttgart 1875. B. I. p. 3.

[2]) Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis auctore Car. Dufresne Domino Du Cange. Tom. III. art.: smaltum.

[3]) Histoire des arts industriels ect. par Jul. Labarte. Paris 1865. Tom. III. p. 549.

[4]) Notice des émaux et de l'orfèvrerie par Alfred Darcel. Paris 1883. Introd. p. XXIII.

Leo IV. (847—855).[1]) Bis dahin scheint kein den Begriff Email bezeichnendes Wort allgemeine Aufnahme gefunden zu haben. Theophilus, der wie Ilg[2]) vermuthet, zu Ende des elften und in den ersten Dezennien des zwölften Jahrhunderts im Benediktinerkloster Gelmarshausen an der Diemel lebte, beschreibt in dem dreiundfünfzigsten und vierundfünfzigsten Kapitel des dritten Buches seiner Schedula diversarum artium die Herstellung des Zellenschmelzes und nennt denselben electron. Der fast 200 Jahre früher lebende griechische Grammatiker Suidas erklärt in seinem Wörterbuche der griechischen Sprache,[3]) gleich dem im zweiten oder dritten Jahrhundert in Alexandrien lehrenden Hesychius, das electron für ἀλλότυπον, oder wie Alberti, der Herausgeber des Hesychius,[4]) will, ὑαλότυπον χρυσίον, d. h. für ein Erzeugniss von Gold, dessen Oberfläche mit Glas bedeckt ist.

Diese Erklärungen haben Labarte verleitet, den grössten Scharfsinn auf den Nachweis zu verwenden, dass die ältesten Schriftsteller der Griechen überall da, wo sie von electron reden, entweder Bernstein oder Email, nicht aber auch eine bestimmte Legierung von Edelmetallen darunter verstehen.[5]) De Lasteyrie hat in einem besonderen Buche[6]) die Ausführungen Labarte's zu widerlegen gesucht, wogegen dieser sie wieder in seiner Histoire des arts industriels aufrecht zu erhalten sich bestrebte. Zu den Für und Wider mag ein Jeder Stellung nehmen: so viel ist wohl sicher, dass beide Parteien in dem Eifer für ihre Sache zu weit gegangen sind und dadurch die Geschichte des Emails in manchen Punkten verdunkelt haben.

So hat Labarte in folgerichtigem Schlusse aus seiner Annahme von dem Umstande, dass Plinius in seiner Historia naturalis das Wort electron in dem Sinne von Email nicht gebraucht,

---

[1]) Liber pontificalis, seu de gestis romanorum pontificum, ed. Vignoli. Romae 1724. p. 88: „fecit denique tabulam de smalto, opus CCXVI auri obrizi pensans libras."

[2]) Quellenschriften für Kunstgeschichte ect. Tom. VII. Theophilus. Einl. p. XLIII.

[3]) Suidas, ed. Aemilii Porti. Col. Allob. 1619. Tom. I. p. 1175.

[4]) Hesychii Lexicon, ed. Alberti. Lugd. Batav. 1746. Tom. I. p. 1620: Sed pro ἀλλότυπον non dubito, quin legendum sit ὑαλότυπον; sic ἄλλης λιθίας apud auctorem Peripli pro ὑαλῆς λιθίας.

[5]) Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen-âge. Paris 1856.

[6]) L'electrum des anciens était-il de l'émail? Paris 1857.

die Meinung hergeleitet, zu Lebzeiten des Plinius sei Email den Römern unbekannt gewesen, also wohl seit mehreren Menschenaltern nicht mehr hergestellt worden. Im Anschluss an diese Meinung hat dann Labarte die bekannte Stelle bei Philostratus[1]) so erklärt, als wenn dieselbe beweise, dass zur Zeit des Septimius Severus Email immer noch in Rom ein unbekanntes Kunsterzeugniss gewesen. Gegen diese Meinung wendet Darcel sich mit Recht, indem er die Ansicht ausspricht, dass Philostratus sein Erstaunen nur über das sogenannte Barbarenemail kund gibt, dessen Herstellung auch für uns noch ein Räthsel ist. Dasselbe unterscheidet sich nämlich von den bis dahin im Alterthum bekannten Emails dadurch, dass seine Farben in scharf abgegrenzten Linien dicht nebeneinander stehen, ohne dass ein Metallstreifen dieselben von einander trennt. Wenn die Durchführung dieser Technik in billiger, handwerksmässiger Herstellung unsere Kunsthistoriker in Erstaunen setzt, wenn besondere Monographien sich mit der Frage nach der Fabrikation des Barbarenemails beschäftigen,[2]) warum soll Philostratus, der nicht daran denkt, Kunstgeschichte zu schreiben, sich über diese Art von Email nicht wundern?

Darcel hätte übrigens zur Begründung seiner Ansicht darauf aufmerksam machen können, dass Labarte die Stelle bei Philostratus falsch übersetzt hat. In wörtlicher Uebertragung heisst dieselbe: „Man sagt, dass die Barbaren am Ozean diese Farben dem glühenden Erz aufgiessen, dass dieselben fest zusammenhängen, steinhart werden und die Zeichnung bewahren.“ Das τὰ δὲ συνίστασθαι übersetzt Labarte mit „qu' elles y adhèrent.“[3]) Das τὰ δὲ bezieht sich aber nur auf χρώματα, und nicht auch auf τῷ χαλκῷ διαπύρῳ; sodann heisst συνίστημι „im Act. intr. (Aor. 2. pf. und Plqupf. act.) und Med.: zusammenkommen, zusammenfahren, zusammengehalten werden, sich zu einer festen Masse verdichten, daher vom Körperbau im Part. perf. συνεστῶτα festgebaut, πρός τι, übertragen: fest zusammenhängen, einen festen Bestand haben, unversehrt stehen.“[4]) Dem-

---

[1]) „Ταῦτά φασι τὰ χρώματα τοὺς ἐν ὠκεανῷ βαρβάρους ἐγχεῖν τῷ χαλκῷ διαπύρῳ, τὰ δὲ συνίστασθαι, καὶ λιθοῦσθαι, καὶ σώζειν ἃ ἐγράφη.“ Philostratorum imagines ect. ed. F. Th. Welker. Lips. 1825. lib. I. cap. 28.

[2]) Römischer Schmelzschmuck von A. von Cohausen. Wiesbaden 1873.

[3]) Histoire des arts industriels. Tom. III. p. 501.

[4]) Griech.-Deutsch. Schul-Wörterbuch von Dr. G. E. Benseler, 3te Auflage. Leipz. 1867.

entsprechend hat Westermann[1]) jene Stelle übersetzt: „Hos aiunt colores candenti aeri incoquere oceani accolas barbaros, illosque coire et indurescere, et quae picta sunt servare." Darcel hat merkwürdiger Weise so übersetzt, als wenn die Worte τὰ δὲ συνίστασθαι gar nicht da wären; hätte er dieselben nicht übersehen, sondern mit Westermann richtig übersetzt, so hätte er den Beweis vollkommen erbracht, dass Philostratus nicht sagt, man habe seiner Zeit in Rom keinerlei Email hergestellt, dass er vielmehr die eigenthümliche Technik des Barbarenemails staunenswerth findet, bei welcher die ohne Scheidewand zusammenstehenden Farben in der Schmelzhitze nicht in einander fliessen, beim Erkalten sich nicht trennen, und so die Zeichnung unversehrt bewahren.

Die Grabfunde, welche in den letzten Jahrzehnten allenthalben gemacht worden, weisen übrigens zur Genüge darauf hin, dass für die um das Mittelmeer gelegenen Länder in der Emailfabrikation eine Unterbrechung von mehrern Jahrhunderten unmittelbar vor und nach Christi Geburt nicht angenommen werden darf.

Die in Aegypten gefundenen Schmucksachen sind entweder mit dem, was wir kaltes Email nennen, hergestellt, d. h. die Zellen sind, wie Darcel an den in München aufbewahrten Armbändern beobachtet hat, mit einer an der Luft beim Trocknen erhärtenden Masse gefüllt,[2]) oder sie sind gleich dem grossen Pektorale und den beiden Sperbern im Louvre so hergestellt, dass die Zellen durch Halbedelsteine wie Cornalin, Amethyst, Lapislazuli, Türkis, Jaspis etc. ausgefüllt sind.[3]) Wenn aber Pietschmann sagt: „oder es sind Glaspasten von verschiedener Farbe auf dem Fond befestigt und zwischen jene Scheidewände eingeschaltet", so muss er sich gefallen lassen, dass gewiegte Kenner der Emailtechnik ihm entgegnen, dass sie zwischen diesen vermeintlichen Glaspasten und wirklichem émail cloisonné selbst mit verschärftem Auge keinerlei Unterschied entdecken können. Ist es demnach wahrscheinlich, dass man in dem alten Aegypten Email zu Schmuckgegenständen verwendet hat, so liefern die in unsern Museen aufbewahrten Fundstücke aus etruskischen, gallischen und anderen Gräbern den unumstöss-

---

[1]) A. Westermann, Philostratorum et Callistrati opera. Paris 1849.

[2]) Notice des émaux ect. Introduction p. VIII.

[3]) Geschichte der Kunst im Alterthum von G. Perrot und C. Chippiez, Tom. I. Aegypten, bearbeitet von R. Pietschmann. Leipzig 1884. p. 770.

lichen Beweis, dass mehrere Jahrhunderte vor und nach dem Beginn der christlichen Zeitrechnung im ganzen weiten Gebiete des römischen Reiches die Emailtechnik einen vielbegehrten Schmuck zahlreicher, aus edlen und halbedlen Metallen hergestellter Luxusgegenstände zu liefern berufen war.

Wann und in welchem dieser Länder das erste Email angefertigt worden, das wird wohl immer eine offene Frage bleiben müssen. Ihr Ende erreichte die Emailfabrikation des Alterthums, wie es scheint, nach dem Fall des weströmischen Reiches, gleichzeitig mit der durch die Wogen der Völkerwanderung fast ganz hinweggeschwemmten römischen Kultur.

1. GESCHICHTE DES ZELLENSCHMELZES.

Während der Westen Europas sich nur langsam von den durch die Barbaren geschlagenen Wunden erholte, fand in Byzanz antike Denk- und Lebensweise ihre Beschützer und Anhänger, antike Kunst ihre Bewunderer und Nachahmer, und so setzt dort schon im sechsten Jahrhundert die Technik des Emaillirens einen neuen kräftigen Schössling an, der in mächtiger Entwickelung die handwerklichen Leistungen des Alterthums bald übertrifft, um im neunten und zehnten Jahrhundert die herrlichsten Blüthen einer viel bewunderten Kunst zu treiben. Gleichwie byzantinisches Leben und Treiben, byzantinische Kunst und Wissenschaft die neuen christlichen Gedanken in alte heidnische Formen zu kleiden pflegte, und dadurch höchst eigenartige Gebilde erzeugte, so knüpften die frühesten byzantinischen Emailleure an Erzeugnisse antiker Goldschmiedekunst an, um auf dem einmal betretenen Wege zu einer ebenso eigenartigen wie bewundernswerthen Kunst zu gelangen, zu einer Kunst, welche das von Byzanz aus zeitweilig beeinflusste Abendland nur ganz vorübergehend gepflegt hat.

Die Zeit Justinian's steht an der Wiege des Zellenschmelzes. Man verwendet fortan nur mehr feines Gold zur Unterlage des Schmelzes; in Rücksicht auf die Kostbarkeit dieses Materials vermindert man thunlichst dessen Masse, indem man auf dünner Grundfläche zarte Blechstreifen hochkant stellt, welche die Zeichnung herstellen und meist sehr kleine, allseitig geschlossene Zellen für Aufnahme der Glasmasse bilden.

Getreu seiner Idee, dass das Wort electron entweder Bernstein oder Email bedeute, behauptet Labarte, dass schon die

Altarlampe, welche Kaiser Justin I. (518—527) dem Papste Hormisdas (514—523) zum Geschenk machte, mit Email geschmückt gewesen. Der Berichterstatter nennt sie nämlich gabatam electrinam. Doch geräth Labarte hier in Widerspruch mit sich selbst; denn während er betont, dass alle Geschenke Justin's an Hormisdas in Griechenland verfertigt worden, weil die Chronik sie dona de Graecia nenne, sagt er bald nachher, der Nachfolger Justin's, Justinian, habe aus Asien Emailleure nach Konstantinopel kommen lassen, um sie nicht allein ihre Kunst dort ausüben zu lassen, sondern damit die byzantinischen Goldschmiede das Emailliren von ihnen erlernen sollten.[1]) Wir kommen später ausführlich auf diese Meinung Labarte's zurück.

Darin herrscht wohl Einigkeit unter den Geschichtschreibern der technischen Künste, dass Kaiser Justinian den prachtvollen Hochaltar der Hagia Sophia reich mit Email geschmückt hat. Procop erzählt in seiner „Geschichte der von Justinian errichteten Gebäude“ Wunderdinge von der Ausstattung der Hagia Sophia. Paulus Silentiarius sagt in dem Gedichte, in welchem er diese Kirche und ihren Ambon beschreibt, dass der Sockel, die Säulen und die ganze Oberfläche des Altares von Gold in verschiedenen Farben geglänzt habe, aber für ihn rühren diese Farben nicht etwa von Email, sondern von Edelsteinen her.[2])

Nicht viel mehr Gewissheit über die Natur jener Farben erhalten wir aus den Worten des ungenannten Schriftstellers des elften Jahrhunderts, der über den wunderbaren Glanz des Altares schreibt: „Wer kann seine Entstehung begreifen, da er in verschiedenen Farben erglüht? Bald strahlt er in Gold und Silber, bald erglänzt er dem Saphir gleich; mit einem Worte, von ihm strahlen verschiedene Farben aus, je nach der Art des Farbenspiels der Edelsteine, Perlen und Metalle, aus denen er zusammengesetzt ist.“[3])

Der Mönch Georgius Cedrenus, der um die Mitte des elften Jahrhunderts schrieb, und der uns die Inschriften mittheilt, in welchen die Schenkung des Hochaltares der Hagia Sophia durch Justinian und seine Gemahlin Theodora bekundet wird, bemüht sich, das wunderbare Verfahren bei Herstellung des Altares zu erklären. Er schreibt: „Ausserdem errichtete Justinian einen

---

[1]) Histoire des arts industriels. Tom III. p. 522.
[2]) Ἀφνειῶν δὲ λίθων ποικίλλεται αἴγλη. V. 754; ed. Bonnae 1837 p. 36.
[3]) Labarte Histoire. Tom. III. p. 515.

heiligen Gottestisch, mit dem nichts zu vergleichen ist. Er besteht aus Gold, Silber, verschiedenen Steinen, Holzarten, Metallen und schliesslich aus allem, was nur zu Wasser und zu Lande und in der ganzen Welt gefunden werden kann. Von allen diesen von ihm gesammelten Dingen, die zum grösseren Theil höchst werthvoll, und nur zum geringeren Theil minderwerthig sind, liess er die schmelzbaren schmelzen, fügte die festen hinzu und goss das Ganze in eine Form und brachte so dieses Kunstwerk hervor.“ [1])

Fügen wir noch hinzu, was der Geschichtschreiber Nicetas, welcher Augenzeuge der Plünderung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer im Jahre 1204 war, von der Zerstörung des Altares berichtet: „Der heilige Tisch, zusammengesetzt aus verschiedenen werthvollen Dingen, die durch Feuer verbunden und zu einer Masse von verschiedenen Farben in vollendetster Schönheit verschmolzen waren, wurde in Stücke zerschlagen und unter die Krieger vertheilt.“ [2])

Man wird beim Lesen dieser Berichte nicht zweifeln können, dass der Altartisch der Hagia Sophia reich mit Email geschmückt war. Alle diese Schriftsteller haben den Altar zwar mit eigenen Augen gesehen, aber keiner von ihnen hat die Herstellung des Emails so begriffen, dass er im Stande gewesen, eine klare, anschauliche Beschreibung des Verfahrens zu geben; wie dürfen wir uns da wundern, wenn die Zeugen des antiken Gewerbfleisses uns so ganz ungenügende Nachrichten über die Kunst des Emaillirens gebracht haben?

Lesen wir erst, was Codin, ein Geschichtschreiber des fünfzehnten Jahrhunderts, über den zu seiner Zeit ja längst nicht mehr existirenden Altar der Hagia Sophia schreibt, so müssen wir gestehen, dass die Technik des Emaillirens verurtheilt war, von den Gebildeten selbst der späteren Jahrhunderte nicht verstanden zu werden. Codin erzählt nämlich: „Nach dem Rathe aller Künstler wurde Gold, Silber, Edelsteine, Perlen, Kupfer, Eisen, Blei und Glas zur Anfertigung des heiligen Tisches genommen; dieses Alles wurde zerstossen, durcheinander gerührt, und dann in

---

[1]) Τὰ τηκτὰ τήξας, τὰ ξηρὰ ἐπέβαλε, καὶ οὕτως εἰς τύπον ἐπιχέας ἀνεπλήρωσεν αὐτήν. Cedrenus ed. Bonnae I. p. 677.

[2]) ἡ μὲν θυωρὸς τράπεζα, τὸ ἐκ πασῶν τιμίων ὑλῶν σύνθεμα συντετηγμένον πυρὶ καὶ περιχωρησασῶν ἀλλήλαις εἰς ἑνὸς ποικιλοχρόου κάλλους ὑπερβολὴν .... Nicetas ed. Bonnae pag. 758.

einen Tiegel gethan, und so erhielt man die Platte des Altares.“ [1])

Auch Codin hat sich offenbar die Herstellung des Emails erklären lassen, hat aber das Gehörte ebensowenig begriffen, wie seine älteren Genossen in der Geschichtschreibung.

Wenn es nun sicher ist, dass der Altar der Sophienkirche reich emaillirt war, so möchte ich in Bezug auf die Thüren der Taufkapelle und der Vorhalle nicht so bestimmt behaupten, wie Labarte, dass auch sie mit Email geschmückt gewesen. Jener ungenannte Schriftsteller des elften Jahrhunderts, dessen Bericht über den Altar wir oben vernommen haben, sagt von diesen beiden Thüren, sie seien von electron gewesen. [2]) Nun aber heisst es in der griechischen Handschrift der Pariser Nationalbibliothek Nro. 2314: „Elektron ist reines Erz oder anders hergestelltes Gold (ἀλλότυπον), vermischt mit Glas und Edelgestein; von derartiger Zubereitung war der Altartisch der Hagia Sophia“. [3]) Mithin bleibt die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass das Elektron des Anonymus nicht Email bedeutet. Auch bleibt es ein kühner Gedanke, eine Thüre, welche gleich der der Vorhalle als Abschluss nach aussen diente, mit so zartem und leicht zerstörbarem Schmuck zu bedecken.

Ueberzeugend wirkt dagegen die Stelle, in welcher Codin von der Ausstattung des Ciboriums spricht: „Er machte ein Ciborium, Säulen und Stützen von vergoldetem Silber, den Apfel aber und die Lilien und das Kreuz des Ciboriums von Gold, den Ambon und den Thron ebenfalls von Gold, Sardonyx und Saphire hinzufügend, verbunden mit Marmor und gemischtem Golde“. [4])

Labarte wird Recht haben, wenn er χύμευσις mit „Email“, und χυμευτὸν oder χειμευτὸν χρυσίον mit „emaillirtem Gold“ übersetzt,

---

[1]) Καὶ πᾶσαν ὕλην τετριμμένην καὶ καταμίξαντες ἀμφότερα καὶ χωνεύσαντες ἔχωσαν ἀβάκιον. Georgius Codinus ed. Bonnae. p. 141.

[2]) ἐν δὲ τῇ πρώτῃ εἰςόδῳ τοῦ λουτῆρος ἐποίησε πυλῶνας ἠλέκτρους (lies ἠλεκτρίνους) καὶ εἰς τὸν νάρθηκα ἠλεκτρίνους πύλας ἐμμέτρους. Labarte Histoire. Tom. III. p. 518.

[3]) ἤλεκτρον: χάλκωμα καθαρὸν, ἢ ἀλλότυπον χρυσίον, μεμιγμένον ὑέλῳ καὶ λίθοις, οἵας ἦν κατασκευῆς ἡ τῆς Ἁγίας σοφίας τράπεζα. Labarte a. a. O.

[4]) τὸ δὲ μῆλον καὶ τὰ κρίνα καὶ τὸν σταυρὸν τοῦ κιβωρίου ὁλόχρυσα, τὸν δὲ ἄμβωνα καὶ τὸν σωλέαν χρυσᾶ, σαρδόνυχας καὶ σαπφείρους λίθους διὰ μαρμάρων καὶ χρυσίου χυμευτοῦ. Codinus ed. Bonnae p. 142.

denn abgesehen von den Erklärungen. welche Labarte zu Gunsten seiner Ansicht beifügt,[1]) musste χύμευσις = „die Vermischung" den Griechen als Bezeichnung für Email ganz besonders gefallen, weil alles, was die Gebildeten von der Herstellung des Emails wussten, auf ein Vermischen von Gold, Kupfer, Eisen, Blei, Glas u. s. w. hinauslief. Was lag deshalb näher, als dass auch Constantin Porphyrogenet, der gekrönte Künstler, der ja mehr vom Emailliren verstehen musste, als seine Unterthanen und Nachfolger, für die er schrieb, sich ebenfalls dieses Wortes bediente, weil dasselbe seinen Lesern alles sagte, was sie von der Sache begreifen mochten.

Auch das darf man gewiss mit Labarte annehmen, dass zur Zeit Justinian's die Emailleure mit der Aufgabe betraut wurden, die Prunkgeräthe des kaiserlichen Hofes durch ihre Kunst zu verschönern; doch die Stelle, welche er zum Beweise für die Annahme beibringt, hat er meines Erachtens allzu kühn erklärt. Wenn wir das Können der Emailleure Justinian's nach den auf uns gekommenen Emails des sechsten Jahrhunderts beurtheilen dürfen, dann scheinen die Meister doch nicht im Stande gewesen zu sein das zu leisten, was Labarte ihnen zutraut, nämlich das Tafelgeräth mit gefälligen Bildnissen des Kaisers in Email zu schmücken.[2])

Es kann also nicht bestritten werden, dass Justinian bei Ausstattung der Hagia Sophia, sowie bei Herstellung der Prunkgeräthe seines Palastes der Kunst des Emaillirens ein weites Feld der Bethätigung eingeräumt, dass er diese Kunst geliebt, dass er sie gepflegt hat. Wir werden weiterhin sehen, dass seine Nachfolger, wie in so vielen anderen Dingen, auch in der Vorliebe für farbenprächtige, glänzende Emails in seine Fussstapfen getreten sind, so dass die hauptstädtischen Emailleure sich allmählich zu einer Höhe der Schaffenskraft emporgeschwungen, welche ungetheilte Bewunderung verdient.

In der Lebensbeschreibung des Kaisers Basilius I., des Mazedoniers, (867—886) wird uns erzählt, dass derselbe in seinem Palaste eine Kirche erbaute, deren „Altartisch von massivem Silber mit Gold überzogen und mit werthvollen, von

---

[1]) Labarte Histoire. Tom. III. p. 530- 534.

[2]) Pictus ubique Justinianus erat; dominis pictura placebat. Corippus ed. Bonnae lib. III. vers. 112 und 113.

kostbaren Perlen eingefassten Steinen verbunden und zusammengesetzt ist.“ [1])

Mir ist es unmöglich, hier die kostbare Mischung zu finden (précieuse composition), welche Labarte hineinübersetzt und auf Email deutet. [2])

Anders verhält es sich mit der folgenden Stelle, in welcher gesagt wird, dass der Kaiser in einer andern Kapelle die Säulen des Gitters, welches das Chor abschliesst (Ikonostass), von Silber machen liess, wie auch die Sockel derselben. Der von ihren Kapitellen getragene Architrav sei indes von reinem Golde gewesen, geschmückt mit allem, was ganz Indien an Herrlichkeiten zu liefern weiss; „auf demselben ist, aus vielen Theilen bestehend, das gottmenschliche Bild des Herrn mittelst Vermischung (Email) erhaben dargestellt.“ [3])

In der griechischen Kirche schliesst eine feste, hohe Wand den Altarraum von dem Platz der Gläubigen ab; weil dieselbe viele Bilder trägt, heisst sie Ikonostass. Ueber dem Architrav der mittleren Thür ist immer das Bild des Herrn angebracht, auch heute noch.

Labarte übersetzt nun das κατὰ πολλὰ μέρη „aus vielen Theilen bestehend“ irrthümlich mit „en beaucoup d'endroits“,[4]) das würde heissen: an vielen Stellen des Architravs ist das Bild des Herrn angebracht. Das Zeitwort ἐκτυπόω erklärt er (p. 532) richtig: „ce verbe représente donc l'idée de figurer un objet par la plastique“, aber er verwischt diese zutreffende Erklärung durch die unmittelbar folgenden Worte: „par la gravure, par un arrangement quelconque à la main.“ Die wortgetreue Uebersetzung erinnert uns mächtig an das herrlichste unter allen Emailbildern, die unversehrt auf unsere Tage gekommen sind, ich meine den heiligen Michael in ganzer Figur im Schatze von San Marco, welchen Labarte Tom. II. pag. 77 und 78 beschrieben hat. [5]) Der heilige Michael hebt sich in flachem Relief von dem

---

[1]) καὶ αὗται αἱ ἱεραὶ τράπεζαι ἐξ ἀργύρου πάντα περικεχυμένον ἔχοντος τὸν χρυσὸν καὶ λίθοις τιμίοις ἐκ μαργαριτῶν ἠμφιεσμένοις πολυτελῶν τὴν σύμπηξιν καὶ σύστασιν ἔχουσιν. Theophanes contin. ed. Bonnae. p. 326.

[2]) Labarte Histoire. Tom. III. p. 526.

[3]) ἐν ᾗ κατὰ πολλὰ μέρη καὶ ἡ θεανδρικὴ τοῦ Κυρίου μορφὴ μετὰ χυμεύσεως ἐκτετύπωται. Theophanes contin. ed. Bonnae. p. 330.

[4]) Labarte Histoire. Tom. III. p. 526.

[5]) Chromolithographie in Thesoro di San Marco ed. Ongania. Ven. 1885. Tafel II.

Hintergrunde ab (ἐκτετύπωται); die ganze Figur ist mit dem schönsten Email bedeckt (μετὰ χυμεύσεως); der Hintergrund ist aus vielen Emailplatten zusammengesetzt (κατὰ πολλὰ μέρη). Wir hätten hier einen Beweis für die Fortschritte der byzantinischen Emailleure, die im neunten Jahrhundert vor den schwierigsten Aufgaben nicht zurückschreckten.

Der Enkel Basilius' des Mazedoniers, Constantin VII. Porphyrogenet (913—953), erzählt in seinem Werke „Ueber die Ceremonien am byzantinischen Hofe" mancherlei, das uns ahnen lässt, wie zahlreich zu seiner Zeit in der Hauptstadt die mit Email verzierten Goldschmiedearbeiten gewesen sein müssen.

Bei Anwesenheit der Gesandten des Emirs von Tarsus werden Festlichkeiten veranstaltet, bei denen der Hof alle Kostbarkeiten der Hauptstadt zeigt. In mehreren genau bezeichneten Sälen des Palastes sind die Prunkstücke des kaiserlichen Schatzes, darunter auch Emails, ausgestellt;[1]) in andern prangen die Kunstwerke aus den Schatzkammern der hauptstädtischen Kirchen; einen Saal auch „schmückt der Stadtpräfekt (ὕπαρχος) in der Weise, wie es bei Prozessionen zu geschehen pflegt, mit ausgebreiteten purpurnen Seidengeweben und mit goldenen und emaillirten und in Silber getriebenen Arbeiten, welche natürlich von den Geldwechslern hergegeben waren."[2])

Bei der kirchlichen Feier am Tage vor der Palmenweihe stellt sich der Kaiser vor einem Bilde der Mutter Gottes auf, welches in Email hergestellt war.[3])

Als die russische Grossfürstin Olga in Konstantinopel weilt, werden am Schlusse des ihr zu Ehren veranstalteten Gastmahles die Süssigkeiten des Nachtisches auf einem kleinen goldenen Tische in emaillirten und mit Edelsteinen verzierten Schalen hingestellt.[4])

Bei feierlichen Gelegenheiten sah man sogar die Prunkwaffen und das Zaumzeug der Pferde in Email erstrahlen.[5])

---

[1]) καὶ ἐκρεμάσθησαν ἐν αὐτῷ καὶ τὰ χειμευτὰ ἔργα τοῦ φύλακος. Constantinus Porph. De ceremoniis aulae byzantinae, ed. Bonnae. Tom. I. p. 571.

[2]) καὶ ἀπὸ ἔργων χρυσῶν καὶ χειμευτῶν καὶ ἀναγλύφων ἀργυρῶν, δηλονότι τῶν ἀργυροπρατῶν ταῦτα παρεχόντων. A. a. O. p. 572.

[3]) ὁ δὲ βασιλεὺς ἵσταται ἐν τῷ ναῷ τοῦ ἁγίου Δημητρίου πρὸ τῆς χειμευτῆς εἰκόνος τῆς Θεοτόκου. A. a. O. p. 170.

[4]) καὶ ἐτέθη ἐν αὐτῇ δούλκιον διὰ χειμευτῶν καὶ διὰ λίθων σκουτελλίων. A. a. O. p. 597.

[5]) σκοῦτον χρυσοῦν χειμευτὸν ἠμφιεσμένον ἀπὸ μαρμάρων. A. a. O. I. p. 640. ἱππεύει δὲ ἐκεῖσε ὁ βασιλεὺς ἐφ' ἵππου ἐστρωμένου ἀπὸ σελοχαλίνου χρυσοῦ διαλίθου χειμευτοῦ. A. a. O. p. 99.

Unter den Geschenken, welche Constantin VII. im Jahre 949 dem Kalifen von Cordova schickte, befand sich ein silbernes Kästchen, dessen Seiten mit getriebenen Goldplatten bedeckt waren, während der Deckel das Bildniss des Kaisers in Zellenschmelz trug.[1])

Alle diese Zeugnisse beweisen, dass unter Constantin Porphyrogenet der Zellenschmelz berufen war, alle Goldschmiedearbeiten von Bedeutung zu schmücken. Das allein liesse auf eine hohe Blüthe dieses Kunstzweiges schliessen, auch dann, wenn aus jener Zeit keine datirten Arbeiten uns erhalten wären. Diese letzteren aber bekunden, dass zur Zeit des purpurgeborenen Konstantin die byzantinischen Emailleure den Gipfelpunkt ihrer Kunst erstiegen hatten, von dem die nachfolgenden Generationen allzu rasch herabgeglitten sind.

Es sei mir gestattet, hier einen Augenblick Halt zu machen und eine von Labarte aufgestellte Behauptung auf ihre Richtigkeit zu prüfen, die Behauptung nämlich, die byzantinischen Kaiser hätten sich ohne Zweifel das ausschliessliche Recht der Emailfabrikation vorbehalten.

Einen Grund zu dieser Annahme findet Labarte in der Thatsache, dass Isidor von Sevilla in den zwanzig Büchern seiner „Ursprünge oder Etymologien“ des Zellenemails in keiner Weise erwähnt, obwohl er alle möglichen Verwendungen des Glases bespricht.[2])

Wir dürfen nun aber annehmen, dass im Beginn des siebenten Jahrhunderts, als Isidor sein Werk schrieb, innerhalb der Grenzen des ehemaligen weströmischen Reiches überhaupt keinerlei Email fabrizirt wurde, also konnte Isidor dasselbe aus eigner Anschauung nicht kennen. Wir haben weiterhin gesehen, dass bis dahin kein Schriftsteller der Art über Email geschrieben hatte, dass man aus seinen Worten allein eine Vorstellung über die Natur dieses Kunsterzeugnisses schöpfen konnte; wie sollte nun Isidor, der aus den ihm bekannten Büchern alles Wissenswerthe zusammenstellte, von Email reden können?

Dass den Byzantinern in Folge des Vandalenkrieges unter Justinian eine Reihe von Küstenstädten Spaniens botmässig waren und bis gegen die Mitte des siebenten Jahrhunderts blieben, beweist ebenfalls nichts zu Gunsten der Meinung

---

[1]) Labarte Histoire. Tom. III. p. 530.

[2]) A. a. O. Tom. III. p. 522.

Labarte's, denn keine Spur zeigt uns, dass die Heere Justinian's sich bemüht hätten, dorthin byzantinische Kultur zu tragen, und wenn nur ein geringer Prozentsatz von dem wahr ist, was Procop über den Vandalenkrieg erzählt, dann hat dieser Krieg jene Länder und Städte nur noch tiefer in Barbarei versenkt, anstatt ihre Kultur zu heben und Luxusgegenstände dort bekannt zu machen.

Ueberhaupt aber beruht die vielfach verbreitete Meinung, als hätten die byzantinischen Kaiser gewisse Luxusgegenstände in eignen Manufakturen anfertigen lassen und ihren Unterthanen deren Herstellung untersagt, auf einer Verwechselung mit den sogenannten Verschleissmonopolien, welche Justinian eingeführt hat. So sagt Dr. G. F. Herzberg, Professor an der Universität Halle, in seiner „Geschichte der Byzantiner und des osmanischen Reiches: „Es wurde die Erzeugung und Färbung der für den Hof in Konstantinopel bestimmten Seidenwaren wesentlich durch die fiskalischen Manufakturen betrieben.“ [1]) Das ist sehr vorsichtig gesagt, aber auch so noch beruht dieser Satz auf Irrthum, denn nirgendwo finde ich eine Spur von einer fiskalischen Manufaktur. Blos das Tragen und die Ausfuhr solcher Stoffe war unter Todesstrafe verboten, doch blieb nach Justinian's Tode nur das Verbot der Ausfuhr in Kraft, denn schon unter Tiberius II., gegen 580, wurde eine zwei Finger breite Verzierung der Gewänder mit purpurfarbener Ganzseide gestattet. Leo VI. gab das Tragen derselben im Beginn des neunten Jahrhunderts sogar ganz frei, und nur der sogenannte Kaiserpurpur d. h. die kostbarste Färbung blieb für die Kleidung des Kaisers vorbehalten. [2]) Hätte eine kaiserliche Manufaktur für Seidenstoffe bestanden, so hätte Procop in seiner „Geheimen Geschichte“ gewiss dieselbe erwähnen müssen; denn er macht seinem Unmuth über den Seidenhandel Justinian's in folgenden Worten Luft: „Seitdem vereinigte Justinian den ganzen Seidenhandel in den Händen des kaiserlichen Schatzmeisters Peter Barsumas, eines Syrers. Alle Seidenweber und Färber müssen einzig für ihn arbeiten, [3]) und von ihm allein

---

[1]) In Wilhelm Oncken's „Allgem. Geschichte in Einzeldarstellungen“. 2. Hauptabtheilung, 7. Theil. Berlin 1883. p. 93.

[2]) H. Weiss, Kostümkunde. 4. bis 14. Jahrhundert. p. 67.

[3]) τοὺς δὲ τοῦ ἔργου τούτου τεχνίτας αὐτῷ μόνῳ ἀναγκάζων ἐργάζεσθαι ἐπεδίδοτο. Procop. Histor. arcana, ed Bonnae. p. 142.

kann man Seidenstoffe beziehen. Kaum war die Sache soweit, als Barsumas die Preise erhöhte; die Unze Seidenstoff, der mit gewöhnlichen Färbestoffen getränkt ist, kostet 6 Goldstücke; für solche dagegen, welche mit lauterem Kaiserpurpur getränkt sind, fordert man 24 Golddenare und mehr. Unermesslichen Gewinn zieht der Kaiser aus diesem Alleinhandel; noch mehr jedoch bereichert sich bis auf den heutigen Tag Barsumas. Allein die Kaufleute, die sonst vom Seidenverkehr lebten, verdienen nichts mehr; die ehemaligen Seidenbereiter zu Tyrus und Berytus, Weber wie Färber, sind an den Bettelstab gebracht, andere wanderten nach Persien aus.“ [1]) Justinian hatte zwei Mönche bewogen, aus dem fernen Osten Asiens Eier der Seidenraupe nach Konstantinopel zu bringen; in einem Rohrstocke war ihnen das gelungen; nachdem nun auch der Maulbeerbaum auf Betreiben Justinian's in Griechenland angepflanzt worden, erblühten in Athen, in Theben, in Korinth und vielen anderen Städten Griechenlands grosse Seidenmanufakturen. Das war der Ruin der Seidenbereiter in Tyrus und Berytus; aber auch die griechischen Weber und Färber wurden ihres Lebens nicht froh, weil sie nur an den kaiserlichen Schatzmeister liefern durften, der ihnen niedrige Preise zahlte, dann aber die Seidenwaren theuer verkaufte.

Genau so war es mit dem Getreidehandel und mit dem Verkauf von allen anderen Lebensmitteln. Die Grundbesitzer mussten gegen willkürlich tief normirte Preise ihre Produkte als Steuern in die kaiserlichen Magazine liefern, wo sie von gewissenlosen Beamten zuerst verdorben, und dann gegen schweres Geld an die geplagten Unterthanen verkauft wurden. „Weil es nun niemandem in irgend einer Weise erlaubt war, anderswoher Getreide bei sich einzuführen,“ so musste das Volk mit Staub vermischtes Mehl kaufen und „schmutziges Brod essen.“ [2]) Diese den Staatsschatz bereichernden Gesetze sind abgesehen von einzelnen vorübergehenden Milderungen in Kraft geblieben, denn Albertus Aquensis, der über den ersten Kreuzzug nach Berichten von Augenzeugen sehrieb, erzählt: „Im ganzen Byzantinerreiche darf niemand Wein oder Oel,

---

[1]) Gfrörer, Byzantinische Geschichten, herausgeg. von Dr. J. B. Weiss. Graz 1873. T. II. p. 357. f.

[2]) ἐπεὶ οὐδὲ σῖτον ἑτέρωθέν τινι εἰσκομίζεσθαι τὸ παράπαν ἐξῆν, ἀλλὰ ἀναγκαῖον ἦν ἅπασι τούτους δὴ ὠνουμένοις ἄρτους ἐσθίειν. Procop. Hist. arc. ed. Bonnae. p. 146.

Weizen oder Gerste oder überhaupt irgend eine Essware verkaufen, als allein der Basileus."[1]) Und Luitprand, der Gesandte Otto's I. im Jahre 964, berichtet, wie er in Konstantinopel fünf Prachtmäntel gekauft; als er dieselben über die Grenze mitnehmen wollte, wurde er verrathen und die Mäntel konfiscirt. Die Venetianer aber und die Amalfitaner verstanden es, die kostbaren Gewänder über die Grenze zu schmuggeln.[2]) „Man wird dir das ausgelegte Geld zurückgeben und jene Gewande bleiben da," sagten ihm höhnisch die kaiserlichen Beamten. Woher hat Luitprand die Stoffe erhalten? Ich denke auf Schleichwegen von den Fabrikanten, und die dienstbeflissenen Schiffer kennen offenbar aus Erfahrung die Mittel, solche von den bedrückten Fabrikanten erstandenen, im Abendlande viel begehrten Stoffe heimlich über die Grenze zu schaffen.

Das dürfte hinreichen, um zu zeigen, wie unwahrscheinlich es ist, dass die byzantinischen Herrscher den Betrieb irgend eines Kunsthandwerks für sich allein in Anspruch genommen; denn so viele von Hohn und Spott überfliessende Geschichtschreiber verschiedener Jahrhunderte würden es nicht unterlassen haben, von der Monopolisirung des Kunsthandwerks zu reden, wenn eine solche jemals versucht worden wäre. Derartige Massnahmen lagen aber auch unmöglich in der Politik der byzantinischen Kaiser. Ihnen musste vor allem daran gelegen sein, den Gewerbfleiss der städtischen Bevölkerung zu heben, um dieselbe desto besser aussaugen zu können. Ganz besonders aber werden die byzantinischen Herrscher die Goldschmiede und Emailleure ihrer Gunst gewürdigt haben, weil jene mehr als die anderen Kunsthandwerker ihre Prunksucht zu befriedigen im Stande waren. Nicht unwahrscheinlich ist es, dass sie den tüchtigsten unter denselben eine eigne Werkstätte bei Hofe errichteten, oder dass sie wenigstens ihre besonderen Hofjuweliere hatten, die sich vor allen Andern durch ihre Leistungen auszeichneten. So verhielt es sich ja auch mit der Miniaturmalerei. Neben zahllosen klösterlichen und sonstigen Miniaturisten gab es bei Hofe eine Genossenschaft von Malern, welche bald einzeln, bald gemeinschaftlich die vom Kaiser bestellten Handschriften

---

[1]) Nullius, praeter imperatoris, merces, tam in vino et oleo, quam in frumento et hordeo omnique esca vendebatur in toto regno. Hüllmann. Geschichte des byzantin. Handels. Frankfurt a. d. O. 1808. p. 16.

[2]) Luitprandi legatio ad Nicephorum Phocam c. a. 964. Pertz III. p. 359.

illustrirten, wie z. B. die Wiener Handschrift des Dioskorides, Nro. 510 und Nro. 139 der Pariser Nationalbibliothek,[1] das Menologium des Vatikans Nro. 1613 u. s. w. Jahrhunderte hindurch war die Kunst, wie überhaupt die Civilisation, in der Hauptstadt Byzanz concentrirt,[2] es bedurfte deshalb keines Verbotes, dieselbe anders als unter den Augen des Hofes auszuüben. Doch gab es neben den kaiserlichen Handwerkern auch selbständige. Aehnliches finden wir am Hofe der russischen Zaren. Es gab dort eine „Verwaltung der Gold- und Silberarbeiter, welche gute Arbeiter aus anderen Städten in ihren Dienst nahm und ihnen jährlichen Gehalt auszahlte".[3] Und hätte nicht Justinian der Kunst des Emaillirens geradezu den Lebensnerv abgeschnitten, wenn er sich allein das Recht der Fabrikation vorbehalten, und so den Wettstreit der Künstler lahm gelegt hätte?

Doch sonderbarer Weise bringt Labarte den stärksten Beweis gegen seine Meinung selbst bei, freilich ohne es zu bemerken. Er übersetzt die Stelle, in welcher Constantin Porphyrogenet von der Ausstellung der Schätze spricht, und der Stadtpräfekt einen Saal mit den Kostbarkeiten schmückt, welche die Geldwechsler ihm geliehen haben, so als wenn „die Goldschmiede" diese Sachen hergegeben hätten: „fournies par les orfèvres".[4] Wäre diese Uebersetzung richtig, dann begegneten uns doch hier ohne Zweifel freie, selbständige Goldschmiede, welche ihre kunstvollen Erzeugnisse von Zeit zu Zeit zur Ausstellung im kaiserlichen Palast herzugeben pflegen, besonders bei feierlichen Prozessionen. Aber die ἀργυροπρᾶται sind keine Goldschmiede, sondern wörtlich „Silberverkäufer" oder Geldwechsler; sie sind Wucherer, welche das durch unerschwingliche Steuern gedrückte Volk vollends aussaugen, indem sie die Erzeugnisse des Gewerbefleisses in Pfand nehmen gegen geringfügige Geldvorschüsse. Welcher Art der Geschäftsbetrieb dieser Menschen war, erhellt am besten aus einer Mittheilung des Theophanes: „Die Kaiserin Sophia (die Gemahlin des Nachfolgers

---

[1]) Labarte Histoire. Album T. II. pl. 78, 81, 82.

[2]) Geschichte der byzantinischen Kunst und Ikonographie nach den Miniaturen griechischer Handschriften von N. Kondakoff. Odessa 1876 (Russisch). p. 260.

[3]) Alterthümer des russischen Reiches, herausgeg. auf Befehl Kaiser Nicolaus'. T. I. Einleitung p. X.

[4]) Labarte Histoire. T. III. p. 528.

Justinian's, Justin's II.) rief sämtliche Wechsler und Wucherer der Hauptstadt zusammen und zwang dieselben, alle ihre Faustpfänder und Schuldbriefe vorzulegen. Darauf gab die Kaiserin die Urkunden und Pfänder an die Schuldner zurück; die Stadt aber bezeugte die grösste Freude über diese That der gottseligsten Augusta".[1]) Es gab also in Konstantinopel selbständige, aber arme Goldschmiede und Emailleure, wie es scheint in grosser Zahl, welche ebensowenig wie die anderen Gewerbetreibenden der Hauptstadt unter besonderem Schutze des Hofes standen, die vielmehr ihre fertigen Waren den Wucherern überlassen mussten, weil sie von Steuern hart bedrückt waren. Ein ausschliessliches Recht der Kaiser, Email herstellen zu lassen, kann also nicht bestanden haben.

Aber gerade dieser Kampf um ein menschenwürdiges Dasein stärkt und stählt alle Kräfte des Mannes; er treibt den Geist an, neue Wege zu suchen, die zu den Höhen der Kunst führen möchten, damit er dort das selige Geniessen finde, das Fortuna ihm versagen zu wollen scheint; er spornt die Hand, nach immer grösserer Fertigkeit zu streben, damit sie befähigt werde, die Ideale der Seele zu verkörpern. Fällt in eine derart vorbereitete Künstlerschaft ein Funke heiliger Begeisterung, ein Gedanke, der die ganze mit ihr lebende Gesellschaft mächtig bewegt in einer Weise, die der Kunst zu Gute kommt, dann sind alle Bedingungen vorhanden, welche diese Kunst zur höchsten Blüthe sich entfalten lassen. Das lehrt uns die Geschichte aller technischen wie freien Künste. Woher aber kam der Funke der Begeisterung, der die byzantinischen Emailleure entflammte, das Höchste zu leisten, dessen ihre Kunst fähig zu sein scheint? Welches waren die Bedingungen, unter welchen die Blüthe des byzantinischen Zellenemails um 850 begann und gegen 1000 zu Ende ging?

In den Tagen Leo's des Isauriers war im oströmischen Reiche der Bilderstreit entstanden. Hervorgerufen durch eine überschwängliche Verehrung der Bilder einerseits, und andererseits durch das Bestreben, der wachsenden Macht des Islam einen Vorwand zu Feindseligkeiten gegen Konstantinopel zu nehmen,

---

[1]) μεταστειλαμένη Σοφία εὐσεβεστάτη αὐγοῦστα τούς τε ἀργυροπράτας καὶ σημαδαρίους ἐκέλευσεν ἐνεχθῆναι τὰς ὁμολογίας τῶν χρεωστούντων καὶ τὰ σημάδια. Theophanes Chronographia ed. Bonnae. T. I. p. 374. Vergl. Gförer, Byzant. Gesch. T. II. 389.

hatte der Streit sich vorwiegend auf dogmatische Fragen geworfen. Die Vorkämpfer der alten Bilderverehrung waren der Klerus und die Mönche, deren Spitze Männer wie Gregor von Nazianz und Theodor, Abt des bei Konstantinopel gelegenen Klosters Studion, bildeten. Hinter ihnen stand die breite Masse des Volkes und gab ihren mit Geschick geführten Waffen Wucht und Schärfe, die zum endlichen Siege führen musste. Gewiss war dieser Streit den Künsten der Malerei nicht förderlich; aber die Emailfabrikation konnte doch am wenigsten in Mitleidenschaft gezogen werden. Sie war bis dahin berufen gewesen, die Altäre und deren Umgebung, die Kreuze und heiligen Gefässe, zu schmücken, den Hintergrund und die Umrahmungen der Bilder zu verzieren, wie auch den Prunkgeräthen des Hofes höchsten Glanz und Kostbarkeit zu verleihen. Das alles blieb naturgemäss auch während des Bilderstreites im alten Geleise, denn das Bedürfniss nach Bildern blieb im Volke lebendig; höchstens mussten die öffentlichen Gotteshäuser darauf verzichten, Bilder zu besitzen. Das bedeutete einen Ausfall in den Bestellungen, deren sich die Emailleure bis dahin erfreuten; aber er war nicht allzu gross und gewiss nicht im Stande, auf die Entwickelung der Kunst des Emaillirens einen hemmenden Einfluss zu üben.

So stand meines Erachtens die Sache der byzantinischen Emailleure, als im Januar 842 Kaiser Theophil auf dem Sterbebett der Kaiserin Theodora und den Häuptern des Reichsrathes einen Eid abnahm, dass sie nie den Bilderdienst wiederherstellen würden. Sein Sohn Michael III. war damals 6 Jahre alt; an der Spitze der vormundschaftlichen Regierung stand die Kaiserin. Schwach wie so viele derartige Regierungen, musste sie mithelfen, alle unter Theophil verbannten Kleriker und Mönche in ihre frühere Stellung zurückzuführen. Die Häupter der Bilderparthei triumphirten. Alsbald ward der Mönch Methodius, ein Schüler und Freund des berühmten Theodor von Studion, auf den Patriarchenstuhl von Konstantinopel erhoben; er berief Mitte Februar eine Versammlung von Bischöfen; auf derselben wurden alle jene ihrer Bisthümer entsetzt, welche an der Bekämpfung der Bilder Theil genommen, und ihre Stühle mit erprobten, bilderfreundlichen Mönchen besetzt. Am 19. Februar 842, am ersten Fastensonntag, feierte Methodius seinen Sieg durch ein grossartiges Fest und bestimmte, dass dasselbe alljährlich gefeiert werde unter dem Namen „Fest der Rechtgläubigkeit“ (ἡ κυριακὴ τῆς ὀρθοδοξίας). Bis auf den heutigen Tag begeht dasselbe die

byzantinische Mutterkirche und ihre Tochter, die russische. Wenn es auch bis zum Ende des neunten Jahrhunderts immer noch Bilderfeinde gab, ihre Ansicht fand keine öffentliche Anerkennung mehr, noch weniger errang sie jemals die Herrschaft wieder. [1])

Unter solchen Ausspicien musste die religiöse Begeisterung in allen Schichten des Volkes mächtig auflodern; für den Schmuck der so heiss geliebten Bilder war nichts zu kostbar; alles musste in den Dienst der Bilderverehrung wetteifernd eintreten, auch die Kunst des Emaillirens. Hatten die Emailleure bis dahin vorwiegend mit Herstellung glanzvollen Ornamentes sich beschäftigt, so war dieser Rahmen nunmehr zu eng für sie. Warum sollten sie nicht eintreten in die Reihen derjenigen, welche berufen waren, Heiligenbilder zu schaffen? Warum sollten sie nicht den Versuch in kleinem Massstab wagen, mit den Mosaicisten den edlen Wettstreit aufzunehmen? Verfügten sie doch über ein ebenso glänzendes, keiner Ungunst der Athmosphäre und Temperatur unterworfenes Material! Und was hatten die Miniaturisten vor ihnen voraus? Was deren Pinsel an Feinheit der Linienführung, an zarter, harmonischer Farbengebung zu leisten verstand, das konnten sie ja erreichen durch ihre mit geschickter Hand gebogenen Metallfäden, wie durch sorgfältige Behandlung der Farben im Feuer. Was die Bildermaler durch gewissenhaftes Vertreiben und durch sorgfältige Bearbeitung des Fleisches erzielten, war auch den Emailleuren möglich, wenn sie eine Fleischfarbe erfanden, die dem Bedürfniss der Palette entsprach. Und die allgemeine Begeisterung, welche auch sie durchflammte, liess sie diese Fleischfarbe erfinden, so zart, so reich an allen Abstufungen, welche die Ikonographie für die Darstellung der verschiedenen Lebensalter und Geschlechter erforderte.

Während die acht Brustbilder an der Rückseite des Altars von San Ambrogio in Mailand (835 von Erzbischof Angilbert bestellt) eine Fleischfarbe zeigen, welche aus einer Vermischung von fertigem weissem und rothem Email besteht, ist die Fleischfarbe der Figuren auf dem Buchdeckel der Handschrift Nro. 56 in der Bibliothek von San Marco (jetzt im Dogenpalast) schon ganz vortrefflich. Diese Emails gehören jedenfalls noch dem neunten Jahrhundert an. Man erwidere mir nicht, der Altar

---

[1]) Gfrörer, Allgem. Kirchengeschichte. Stuttgart 1844. T. III. p. 191 ff.

von San Ambrogio sei von einem Nichtbyzantiner gemacht; zugegeben, so sind doch die Emailfarben: das durchscheinende Grün des Grundes, das leichtbläuliche Weiss, das warme Braunroth und das herrliche Lapisblau so vorzüglich, dass man sich unwillkürlich sagt, der Meister dieses Altars, ob Byzantiner oder nicht, stand auf der Höhe seiner Zeit; und da der Mann seine Kunst nur in Byzanz erlernt haben kann, so beweisen seine Brustbilder, dass im ersten Drittel des neunten Jahrhunderts die byzantinischen Emailleure noch keine Fleischfarbe hatten. Sie müssen dieselbe aber kurz nachher erfunden haben Diese Fleischfarbe besitzt eine so reizvolle Halbdurchsichtigkeit, dass das einfallende Licht in wechselvollem Spiel zahllose Halbschatten und Halbtöne erzeugt, welche den Zügen eine fast sprechende Lebendigkeit verleihen. Damit genügte die Kunst des Emaillirens allen Anforderungen der Ikonographie an die Palette, und wurde deshalb zugelassen zur Darstellung der Heiligenbilder in Einzelgestalten wie in figurenreichen Kompositionen. Wir haben oben gesehen, wie noch im Laufe des neunten Jahrhunderts Kaiser Basilius I. das Bild des Heilandes in Email darstellen liess, und der herrliche Zellenschmelz des Siegeskreuzes im Domschatze zu Limburg [1]) beweist uns die Vollendung der Technik, mit welcher die byzantinischen Emailleure unter dessen Enkel Constantin Porphyrogenet sich ihrer schwierigen Aufgabe zu entledigen wussten. Die älteren Theile der Pala d'oro und die hervorragendsten Stücke des Schatzes von San Marco zu Venedig liefern den augenscheinlichen Beweis, dass während der Dauer des zehnten Jahrhunderts die Kunst der byzantinischen Emailleure immer herrlichere Triumphe feierte. Wie kam es nun, dass diese Kunst im elften Jahrhundert anfing, ihrem Verfall entgegenzueilen?

Das oströmische Reich war im ersten Jahrtausend der christlichen Zeitrechnung des öftern von seinen Nachbarn angefeindet worden, doch waren unter den byzantinischen Kaisern die einen schlaue Diplomaten gewesen, welche das Gold des Staatsschatzes benutzten, um Uneinigkeit unter den Nachbarn zu stiften, damit diese sich untereinander selbst zerfleischten, die andern hatten es verstanden, tüchtige Männer zu finden, welche als Feldherrn den Sieg an die kaiserlichen Fahnen

---

[1]) Das Siegeskreuz der byz. Kaiser Const. Porph. und Romanus II. von E. aus'm Weerth. Bonn 1866.

knüpften; wieder andere waren selbst tapfere Soldaten, denen bei der Heimkehr aus dem Felde das Volk glänzende Triumphe bereitete. Doch schon zu Ende des zehnten Jahrhunderts häuften sich die Schwierigkeiten sehr unter der Herrschaft Basilius' II. Während seiner langen Regierung von 976—1025 folgte ein Krieg dem andern: gegen die Sarazenen, gegen die Deutschen und gegen die Bulgaren, der vor allen andern zwar mit der Niederlage der letzteren endete, aber furchtbar blutig verlaufen war. Im Innern des Reiches, in der Hauptstadt selbst, schreckten Hungersnoth und Erdbeben und andere aussergewöhnliche Naturereignisse die Bevölkerung so sehr, dass sie nur Unheil befürchtete.

Und das Unheil liess nicht lange auf sich warten. Roman III. (1028—1034) erlitt eine entsetzliche Niederlage durch die Araber bei Aleppo. Michael IV. (1034—1041) verlor die Herrschaft über Italien und erlebte die Empörung Serbiens. Unter Michael VII. (1071—1078) schlugen die Seldschukken dem Reiche gewaltige Wunden. Nicephorus Botoniates (1078—1081) weiss am Schlusse seiner Regierung die Hauptstadt nicht einmal vor einer Plünderung durch die Ungarn und durch fränkische Abenteurer zu bewahren. Sein Nachfolger Alexis I. der Comnene (1081—1118) kann es nicht mehr hindern, dass die Araber alle Besitzungen in Afrika, die Türken die wichtigsten Städte Syriens und Kleinasiens dem Reiche rauben.[1])

Zu all diesen Unglücksfällen kamen noch die Streitigkeiten mit Rom, welche zum endgültigen Bruch der beiden Kirchen führten. Das zwölfte Jahrhundert besserte gar nichts in den innern oder äussern Beziehungen des Reiches; im Gegentheil zogen sich am Schlusse desselben die Unwetter zusammen, und 1204 sank die Grösse Konstantinopels in Asche, aus der bis auf den heutigen Tag nie wieder frisches Leben erstanden ist. Solch' grosses, solch' andauerndes Elend muss die Kunst ersterben lassen. Welcher Reiz lag für die Emailleure darin, dass der eine oder andere auswärtige Herrscher Bestellungen machte, um seine klösterlichen Stiftungen zu beschenken oder um seiner Krone grösseren Glanz zu verleihen? Längst schon hatten die Schiffe Konstantinopels sich aus dem mittelländischen und selbst aus dem ägäischen Meere zurückgezogen, den dortigen Handel

---

[1]) Allgem. Weltgeschichte von Cesare Cantu, übersetzt von Dr. Brühl. Schaffhausen 1864. T. VI, p. 421—432 und T. VI, p. 106—116.

den rührigen Republiken Italiens überlassend. Die aber hatten gewiss kein besonderes Interesse, dem byzantinischen Zellenemail im Westen einen lohnenden Markt zu erhalten. Die byzantinischen Kaufleute hatten ihre Unternehmungen immer mehr auf das schwarze und asowsche Meer beschränkt.[1]) Was aber konnte es den byzantinischen Emailleuren für einen wesentlichen Nutzen bringen, wenn die russischen Grossfürsten bestrebt waren, mit den von Konstantinopel erbetenen Glaubensboten byzantinische Kunst und Wissenschaft in ihr Reich einzuführen? Das genügte vielleicht, ihnen das tägliche Brod zu verschaffen; viele aber musste es verlocken, nach Norden zu ziehen und dorthin die Kunst zu verpflanzen zum Nachtheil derer, die daheim blieben. Kurz, die Begeisterung fand keine Nahrung mehr; sie musste erlöschen.

Was bis dahin Kunst gewesen, wurde Handwerk und geistlose Mache. So sehen wir denn im Laufe des elften Jahrhunderts die Emailfabrikation tiefer und tiefer sinken. Die Technik wird nachlässig, die Farben hart, ihre Zusammenstellung unharmonisch, bunt und schreiend. Der eigenthümliche Stil, der sich während der Blüthezeit für die figürlichen Darstellungen durch eine sorgfältige Beobachtung des Verhaltens der Emailmasse beim Schmelzen und beim Erkalten herausgebildet hatte, geht verloren. Die Zeichnung der Metallfäden verwirrt sich in sinnlose Schnörkeleien; mit einem Wort, die Kunst des Emaillirens verliert alle Würde, allen Ernst, alle innere Wahrheit, alles, was sie in die Sphäre der Kunst erhoben hatte. Mit dem dreizehnten Jahrhundert fing die Nachfrage nach byzantinischem Zellenemail im Westen Europas an ganz nachzulassen, weil die Erzeugnisse des Abendlandes in Grubenemail sich zu einer solchen Bedeutung emporarbeiteten, dass der Zellenschmelz seinen bis dahin noch mühsam bewahrten Reiz vollständig verlieren musste.

Labarte ist der Meinung, dass die byzantinischen Emailleure seit dem Ende des zehnten oder Anfang des elften Jahrhunderts auch auf Kupfer emaillirt hätten.[2]) Er bringt im Album[3]) eine grosse Platte, welche aus der Sammlung Pourtalès-Gorgier in die des Herrn Basilewski übergegangen ist und sich jetzt im Petersburger Museum befindet; aus dieser Platte führt

---

[1]) Hüllmann, Gesch. des byzant. Handels. p. 24f.

[2]) Labarte Histoire. T. III. p. 436ff.

[3]) A. a. O. Album. T. II. pl. 105.

er hauptsächlich den Beweis für seine Ansicht. Sie stellt den h. Theodor in voller Rüstung dar, wie er eben vom Pferde abgestiegen ist, und nachdem er dasselbe an einen Baum gebunden hat, dem niedergeworfenen Drachen den langen Speer in den offenen Rachen stösst. Die Farben sind sehr bunt und die Umrisse des Randes, des Drachen, des Pferdes und des Heiligen scheinen nach Art des Grubenemail aus einem Stück mit dem Untergrund zu sein; sie sind nämlich drei Millimeter breit, während die innere Zeichnung durch eingesetzte Metallfäden hergestellt ist, wie Labarte versichert.

Wo Labarte die Platte in der Darlegung der Geschichte des byzantinischen Zellenemails bespricht,[1]) führt er zu Gunsten seiner Meinung, dass diese Emails nicht ausschliesslich auf Gold gemacht worden sind, die Stelle aus der Pariser Handschrift Nro. 2314 an, die ich oben Seite 10 schon besprochen habe. Hier verräth uns nun Labarte, dass die Handschrift dem beginnenden vierzehnten Jahrhundert angehört. Prüfen wir deren Beweiskraft. Χάλκωμα καθαρὸν kann reines Kupfer heissen, wie Labarte wohl annimmt, aber der Zusammenhang kann uns auch veranlassen anzunehmen, dass der Schreiber der Nro. 2314 aus eigner Anschauung nur Email auf reinem Kupfer kannte, während er von andern erfahren, dass es auch Email auf Gold gebe, wie der ehemalige Altar der Hagia Sophia beweise. Kein Schriftsteller, welcher den Altartisch Justinian's gesehen hat, deutet mit einem Worte an, dass an demselben Kupferplatten als Träger irgend welchen Schmuckes angebracht gewesen, also kann die Pariser Handschrift Nro. 2314 den Satz „von derartiger Zubereitung war der Altartisch der Hagia Sophia" nur auf die Worte „mit Glas und Edelgestein vermischtes Gold" zurückbeziehen wollen. Ist diese meine Erklärung zulässig, dann ist die Handschrift nicht im Stande, auch nur den Schein eines Beweises zu Gunsten der Meinung Labarte's beizubringen; im Gegentheil spricht sie dann eher gegen dieselbe. Hätte uns Labarte nicht blos die Zeit wann, sondern auch den Ort, wo die Handschrift muthmasslich entstanden ist, verrathen, dann würden wir vielleicht mit Sicherheit entscheiden können, ob der Verfasser Kenntnisse von byzantinischen Zellenemails besessen hat. Bis in das vierzehnte Jahrhundert hinein ist das Griechische noch in manchen Ländern geschrieben worden, in welchen ehemals griechische

---

[1]) Labarte Histoire. Tom. III. p. 538.

Kolonien gegründet worden waren, und im vierzehnten Jahrhundert war in Westeuropa und da, wohin dessen Handel reichte, der Grubenschmelz auf reinem Rothkupfer ein in Kirche und Haus bekannter und beliebter Artikel. Labarte hat übrigens auch die in Frage stehende Platte mit dem h. Theodor nicht mit kritischem Auge betrachtet. Die Schrift hätte ihm sagen können, dass dies Email weder dem zehnten noch dem elften Jahrhundert angehören, noch in Byzanz entstanden sein kann. Man wird noch so sorgfältig die Schriftproben durchsuchen können, welche von Gardthausen,[1] Bordier,[2] Sabas[3] und Amphilochius[4] bringen, ohne auch nur ein einziges T zu finden, welches mit denen der Platte einige Aehnlichkeit hat.

Doch lesen wir nach, was von Gardthausen über die griechische Unciale sagt, wie sie sich jenseits der Grenzen Griechenlands ausgebildet hat: „Einen besonderen Charakter hat die griechische Unciale im Abendlande angenommen, wo sie den Gesetzen der durchgebildeten abendländischen Unciale unterworfen wurde, welche zunächst die dem griechischen und lateinischen Alphabete gemeinsamen Buchstaben umformte, und diese Schreibweise wurde dann verallgemeinert . . . Die Buchstaben, die mit einem senkrechten Grundstrich enden sollten, werden entweder auf der rechten oder auf beiden Seiten durch eine wagerechte oder leichtgeschwungene Linie gestützt, manchmal verbindet sich dieser Schluss des Buchstabens direkt mit dem Grundstrich, der auf diese Weise eine hakenförmige Gestalt annimmt. So bildete sich eine abendländische griechische Majuskel, deren Eigenthümlichkeit weit schärfer ausgeprägt ist, als die der griechischen Schrift in späterer Zeit".[5] Daraufhin möchte ich den Ort der Entstehung der Kupferplatte mit dem h. Theodor in einem Lande westlich von Byzanz vermuthen, das zwar griechischen Ritus ausübte, aber lateinischer Kultur nicht fern geblieben war. Ist dies richtig, so kann die Platte nicht im zehnten Jahrhundert entstanden sein. Denn zuerst

---

[1]) Griechische Palaeographie von v. Gardthausen. Leipzig 1879.

[2]) Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale par H. Bordier. Paris 1883.

[3]) Specimina Palaeographica Codicum graecorum et slavonicorum Bibl. Mosquensis Synodalis Saec. VI.—XVII. ed. Sabás. Ep. Moskau 1863.

[4]) Paläographische Beschreibung gr. Handschr. des 9.—14. Jahrhunderts vom Archimandrit Amphilochius. Moskau 1879. (Russisch.)

[5]) Von Gardthausen, Griechische Paläographie. Leipzig 1879. p. 165.

musste sich doch im Abendlande eine lateinische Majuskel ausbilden, welche dieser Art von griechischer Majuskel zum Vorbilde dienen konnte, und die abendländische Schreibweise musste sich vorab den Weg in die griechisch schreibenden Länder bahnen, ehe diese absonderliche griechische Majuskel sich auszubilden im Stande war. Von Gardthausen's Tafeln[1]) weisen aber im zehnten Jahrhundert erst ganz leise Anklänge an diese Umgestaltung der griechischen Majuskel in dem E auf; bis die eigenthümlichen Formen des T der Kupferplatte möglich waren, mag das zwölfte Jahrhundert fast vorübergegangen sein.

Das sind die Gründe, welche mich zwingen, den Beweis für verfehlt zu erachten, dass die Byzantiner auch auf Kupfer emaillirt haben. Deshalb kann ich mich auch nicht entschliessen, das zweite Stück, welches Labarte ins Feld führt, für beweiskräftig zu halten.[2]) Es ist eine 28 zu 26 Centimeter grosse Platte, welche den Heiland darstellt; sie befindet sich im Museum des römischen Collegs. So lange also nicht bessere Beweise beigebracht werden, müssen wir wohl an der Meinung festhalten, dass die Byzantiner nur auf Gold emaillirt haben, wie ihre Geschichtschreiber ja auch einstimmig zu bezeugen scheinen, da sie alle nur von emaillirtem Golde reden.

Es bleibt uns noch die interessante Frage zu besprechen, woher das Zellenemail zu den Byzantinern gekommen ist. Was von wirklichem Email vor dem sechsten Jahrhundert christlicher Zeitrechnung im weiten Römerreiche hergestellt worden ist, war entweder Gruben- oder Barbarenemail. Beide Arten waren in der Weise ausgeführt, dass man Vertiefungen in der Masse des Metalls goss oder schlug oder mit dem Stichel stach; diese Vertiefungen wurden mit farbiger Emailmasse ausgefüllt. Bei dem Grubenemail hatte jede Farbe eine besondere Vertiefung für sich und war mithin von den anderen das Muster bildenden Farben getrennt durch einen schmalen Metallstreifen, den man beim Austiefen der Gruben unberührt gelassen. Beim Barbarenemail fiel diese Trennung der einzelnen Farben von einander gänzlich weg. Das byzantinische Zellenemail trennt nun gleich dem Grubenemail seine Farben auch durch Metallfäden, aber vermittelst eines wesentlich verschiedenen Verfahrens; denn seine Metallfäden sind auf einen flachen, ebenen Unter-

---

[1]) A. a. O. Tafel II, letzte Columne.

[2]) Labarte Histoire. T. III. p. 437f.

grund aufgeklebt oder aufgelöthet. Kein europäisches Volk ausser den Byzantinern hat sich jemals zur praktischen Annahme dieser Kunst für längere Zeit herbeigelassen. Wo immer byzantinische Emailleure sich niedergelassen haben, da sind ihre Schüler in der zweiten oder dritten Generation zum Grubenemail in seinen verschiedenen Arten übergegangen. Nur im fernen Osten Asiens findet sich, wenn die mangelhaften Kenntnisse der Geschichte dieser Länder uns nicht täuschen, in jenen Zeiten das Zellenemail, in der Technik ganz mit dem byzantinischen übereinstimmend; nur das Material ist verschieden; während nämlich die Byzantiner, wie wir gesehen, aller Wahrscheinlichkeit nach niemals auf Kupfer emaillirt haben, thun dies die Ostasiaten mit Vorliebe.

In den Tagen Justinian's war der Handel mit Indien und China ein sehr lebhafter und wurde, wie seit vielen Jahrhunderten über den persischen und arabischen Meerbusen, meist durch Syrien und Aegypten betrieben.[1] Es liegt also nahe zu denken, dass die Technik des Zellenemails den Byzantinern vom Osten Asiens zugekommen ist. Labarte ist sogar kühn genug zu sagen, man müsse annehmen, dass Justinian von dem Augenblicke an, da die asiatischen Emails in Konstantinopel Mode geworden, Emailleure aus Asien habe kommen lassen, damit sie ihre Kunst in seiner Hauptstadt ausüben und den byzantinischen Goldschmieden dieselbe beibringen sollten.[2] Ich gestehe, dass die Annahme, das Zellenemail sei von Asien nach Europa importirt worden, für den ersten Augenblick viel Verlockendes an sich trägt, und ich habe kein Bedenken getragen, dieselbe zu der meinigen zu machen, bis ich im Jahre 1885 Gelegenheit hatte, unter sehr günstigen Verhältnissen die ältesten byzantinischen Zellenemails in Monza, Mailand und Venedig gründlich in Augenschein zu nehmen. Seitdem hat mich diese Frage lebhafter interessirt als zuvor; aber immer entschiedener habe ich mich zu der Ansicht bekehrt, dass die Technik des Zellenemails sich in Byzanz allmählich aus sich selbst heraus entwickelt haben muss. Hier meine Gründe.

Wo Procop seine Erzählung über den fiskalischen Seidenhandel Justinian's beginnt, da sagt er: „Von Alters her pflegten in den phönizischen Städten Berytus und Tyrus die Stoffe aus

---

[1]) Hüllmann, Geschichte des byzantinischen Handels ect. p. 19.

[2]) Labarte Histoire. Tom. III. p. 522.

Rohseide hergestellt zu werden".[1]) Warum schleppten nun die Phönizier die Rohseide aus dem fernen Indien und China bis nach der Heimath, um sie da erst zu verarbeiten? Geldgewinn allein konnte der Beweggrund nicht sein, denn schwierig waren die asiatischen Produzenten in hohem Grade, wie die Erzählung Procop's beweist. Der durchschlagende Beweggrund war wohl der, dass die Seidenstoffe, welche im fernen Osten bereitet wurden, in Europa nicht gefallen wollten. Derartige Gründe mochten auch den Produzenten der Rohseide einleuchten. Weil die im Osten Asiens gewebten Seidenstoffe in den Mittelmeerstaaten nicht in Mode zu bringen waren, darum woben die Phönizier daheim Stoffe, deren Musterungen dem europäischen Geschmack entsprachen. Das durfte wohl ein Wink sein, dass indische und chinesische Luxusartikel damals in Europa nicht in Mode gewesen sind, also auch wohl das Email nicht. Sodann erfahren wir aus keinem anderweitigen Bericht, dass der Handel aus dem Osten Asiens etwas Anderes als Rohmaterialien nach Byzanz gebracht. Hüllmann zählt sie alle auf, darunter indische Edelsteine und Perlen: von fertigen Goldschmiedarbeiten ist nirgendwo die Rede. Hätte ferner Justinian indische oder chinesische oder auch nur persische Goldschmiede nach Byzanz gezogen, so hätte er das in der Absicht gethan, die Menge Goldes zu vermindern, welche durch den Einkauf ostasiatischer Einfuhrartikel alljährlich nach Persien wanderte. Dann aber hätte sich Procop diese Gelegenheit nicht entschlüpfen lassen, den Kaiser ordentlich zu loben, wie er das in seiner Geschichte des persischen und des gothischen Krieges sowie in seinen Berichten über die Bauthätigkeit Justinian's so überschwänglich thut bei allem und jedem, was sich nur loben lässt. Das Schweigen Procop's verbietet uns deshalb daran zu denken, dass Justinian fremde Emailleure nach Byzanz habe kommen lassen.

Es bedurfte dessen aber auch nicht. Die Aegypter hatten schon früh die Oberflächen von goldenen Schmucksachen mit geschnittenen Steinen geschmückt, welche sie zwischen Metallscheiden einfassten. Die Metallscheiden, von weichem Golde hergestellt, wurden auf die glatte Fläche des Untergrundes hochkant gestellt uud, nachdem die Steine gut hineingepasst und angeordnet waren, mit dem Hammer an der Oberkante

---

[1]) ἱμάτια τὰ ἐκ μετάξης ἐν Βηρυτῷ μὲν καὶ Τύρῳ πόλεσι ταῖς ἐπὶ Φοινίκης ἐργάζεσθαι ἐκ παλαιοῦ εἰώθει. Procopii Historia arcana, ed. Bonnae. p. 140.

breiter geschlagen, wodurch sie im Stande waren, die Steine fest zu halten.[1]) Diese Kunst blieb während des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung sehr beliebt, wie zahlreiche Fundstücke in unseren Museen beweisen; sie war in ganz Europa bekannt, wenn auch vielleicht nur in einzelnen Ländern geübt. Schon die Aegypter hatten die Steine oft durch farbiges Glas, oder sagen wir Email, auch sogar durch farbige Kittmasse (kaltes Email) ersetzt, gewiss weniger aus Sparsamkeit, als deshalb, weil die gespaltenen Edelsteine gar mühsam zuzammenzustellen waren und dazu wenig Freiheit der Zeichnung gestatteten.

Was lag nun näher, nachdem man einmal die Vorzüge des Emails schätzen gelernt hatte, als die spröden Steine ganz fallen zu lassen, um an ihre Stelle Email zu setzen und die Kostbarkeit des Materials durch grössere Mannigfaltigkeit der Zeichnung aufzuwiegen? Bucher[2]) hat eine Zeichnung von einem Theil der eisernen Krone gebracht, welche das Verfahren des Emailleurs deutlich zeigt. Derselbe war so sehr an breite Metallscheiden gewöhnt, dass er die Blattstiele noch breiter gestaltete dadurch, dass er an deren obern Ende den Metallfaden umbog und doppelt legte. Einzelne Doppelfäden hat er so fest zusammengepresst, dass sie einen einzigen Faden darstellen; vielfach aber hat er sich diese Mühe erspart. Die Zeichnung ist sehr einfach; dieselbe indes mit gespaltenen Steinen herzustellen, würde, wenn nicht gerade unmöglich, so doch ausserordentlich mühsam sein. Die Emailstreifen am Altar von San Ambrogio in Mailand sind in Bezug auf die Metallscheiden schon um vieles freier behandelt, als die kleinen Stückchen der eisernen Krone, dagegen zwingen die Zellen in der Randeinfassung des Buchdeckels der Handschrift Nro. 56 im Dogenpalast den Gedanken an gespaltene Edelsteine uns geradezu auf. Bei diesen ältesten von allen uns bekannten byzantinischen Zellenemails treten nicht mehr als drei, höchstens vier Farben auf; bei der eisernen Krone: Weiss, Blau, Grün; am Altar von S. Ambrogio tritt noch Roth hinzu; der Buchdeckel hat im Rand nur Grün, Blau und Violet, obwohl der Emailleur über eine reichere Palette verfügte. Er besass, wie das Bild des

---

[1]) Dictionnaire raisonné du Mobilier français par M. Viollet-le-Duc. Paris 1871. T. II. p. 209.

[2]) Geschichte der technischen Künste. T. I. p. 14. fig. 4.

Gekreuzigten beweist, ein schönes Weiss, ein leuchtendes Gelb, ein gutes Roth und ein vortreffliches Lichtblau. Müssen wir da nicht denken, er habe sich bei der Randeinfassung nur deshalb Mässigung auferlegt, weil er gespaltene Steine ersetzen wollte? Dazu kommt noch, dass die byzantinischen Emailleure, wie auch ihre westlichen Schüler und Nacheiferer, stets gespaltene Edelsteine mit ihren Zellenemails in Verbindung gebracht haben. Beweis dafür liefert das Siegeskreuz im Domschatz zu Limburg,[1]) der Tragaltar des h. Andreas in Trier,[2]) ein leider arg verstümmeltes Reliquiar der Sammlung Swenigorodskoi u. s. w. Weist dieses häufige gemeinsame Auftreten beider Verfahren durch die Blüthezeit des Zellenemails hindurch, die Schüchternheit der Zeichnung, die durch keinen innern Grund bedingte Dicke der Metallfäden, die zurückhaltende Farbengebung sowie das absolute Fehlen irgend eines Anklanges an orientalische Muster bei den ältesten Zellenemails nicht mit Bestimmtheit auf eine selbständige Entwickelung dieses Kunstzweiges aus den von Alters her beliebten gespaltenen Edelsteinen und ihrer Befestigung auf dem metallenen Untergrund hin? Wozu da noch chinesische, indische oder persische Emailleure nach Byzanz kommen lassen, oder von einer Einfuhr von asiatischen Schmuckgegenständen sprechen, für deren Nachweis alle geschichtlichen Zeugnisse fehlen?

Und wer beweist uns, dass die Kunst des Emaillirens schon so lange im Osten Asiens geblüht, dass ihre Verpflanzung nach Konstantinopel zur Zeit Justinian's überhaupt möglich war? Viele Stücke der Sammlung von chinesischem Zellenemail im Pariser Louvre mögen sehr alt sein, viele Jahrhunderte mögen an ihnen vorübergegangen sein, aber wir müssen Stücke von einem Alter von mindestens anderthalb Jahrtausend nachweisen können, ehe wir ein Recht haben anzunehmen, dass Justitian Emailleure nach Byzanz gerufen habe. In Ermangelung dessen sucht Labarte den Beweis für diese frühe Existenz des Zellenemails im fernen Osten wenigstens aus der Litteratur zu liefern. Er führt eine Stelle aus dem „Leben des Apollonius von Tyana“ an, in welcher von Email die Rede sein soll. Dieser etwas sagenhafte Philosoph soll etwa ein Zeitgenosse Christi gewesen sein; sein Schüler Damis habe seine Reisen und Thaten

---

[1]) Das Siegeskreuz der byz. Kaiser ect. von E. aus'm Weerth. Taf. I.

[2]) Kunsthistorischer Bilderatlas von Dr. A. Essenwein. Leipzig 1883. T. II. Mittelalter. Taf. XXIV. 6.

beschrieben, sagt Philostratus, und er, ein Schöngeist des ausgehenden zweiten Jahrhunderts, habe auf den Befehl der Kaiserin die Biographie neu abgefasst. In diesem sonderbaren Buche wird erzählt, Apollonius sei jenseits des Indus in eine Stadt gekommen, wo man ihm einen Tempel gezeigt, dessen Wände geschmückt waren mit Darstellungen der Heldenthaten des Porus und Alexander, und zwar vermittelst mehrerer Metalle. „Diese verschiedenen zusammengeflossenen Stoffe brachten die Wirkung von Farben hervor," übersetzt Labarte.[1] Bei diesen Worten denkt Labarte an Email und will in denselben den Beweis finden, dass die Indier schon um Christi Geburt figurale Darstellungen in Email auszuführen verstanden. Wenn es aber in jener Stelle heisst, die Elephanten, Pferde, Soldaten und Waffen seien von Eisen gewesen, so denke ich mir, es handelt sich um eiserne Schilde, auf welchen die Hauptleiden durch Damascirungen mit Gold, Silber, Kupfer und andern Metallen ausgezeichnet waren; übrigens hat Labarte die Stelle recht frei übersetzt.[2] Doch es lohnt sich nicht der Mühe, über dieselbe zu streiten, denn auch im günstigsten Falle beweist dieselbe so viel wie nichts, weil das ganze Buch des Philostratus keinen kritischen Untergrund hat, auf dem sich Wahres von Falschem unterscheiden liesse. Für die Meinung Labarte's will der Nachweis also nicht gelingen, während für die Ansicht, dass das Zellenemail sich in Byzanz selbständig entwickelt habe, doch einige Wahrscheinlichkeitsgründe sich beibringen lassen.

2. TECHNIK DES ZELLENSCHMELZES.

Wenn wir uns nunmehr das eigenthümliche Verfahren der byzantinischen Emailleure gründlich klar machen wollen, dann dürfen wir uns getrost der Führung des schon erwähnten Mönches Theophilus überlassen. In seiner Schedula diversarum artium beschreibt er im 53. und 54. Kapitel des dritten Buches, welches über die Goldschmiedekunst handelt, ausführlich die Art und Weise der Herstellung von Zellenemail. Die deutschen Emailleure des elften Jahrhunderts, welche Zellenemail zu machen verstanden, waren Schüler von byzantinischen Meistern. Mönch

[1]) Labarte Histoire. Tom. III. p. 542.

[2]) καὶ συντετήκασιν αἱ ὗλαι καθάπερ χρώματα: „Die Stoffe flossen zusammen wie Farben". A. a. O.

Theophilus scheint eine anderweitige Schule nicht gekannt zu haben, denn das deutsche Grubenemail bespricht er mit keinem Worte. Dieser Umstand allein dürfte uns schon vergewissern, dass Theophilus das Verfahren der Byzantiner rein und unverfälscht vermittelt. Aber auch der sorgfältigste Vergleich mit byzantinischen Zellenemails, wie er mir gestattet war, da ich fast anderthalb Jahr hindurch die ganze Sammlung Swenigorodskoi, Dank des unbegrenzten Vertrauens ihres glücklichen Besitzers, in Händen hatte, beweist, dass Theophilus durchaus zuverlässig ist. Er beschreibt die Anfertigung eines Kelches, dessen Oberfläche unter anderem mit kleinen Stücken von Zellenemail geschmückt werden sollte, und hat daher nicht alle Verschiedenheiten des Verfahrens berührt, wie sie durch die Mannigfaltigkeit der Aufgaben des Emailleurs bedingt werden konnten. Ich werde mich nach besten Kräften bemühen, diese Lücken zu füllen, und der Kürze halber darauf verzichten, jedesmal darauf aufmerksam zu machen.

Beim Beginn seiner Arbeit bereitet der Emailleur auf seiner Goldplatte eine Mulde von zwei bis drei Millimeter Tiefe mit möglichst ebenem Boden. Will er die ganze Fläche seiner Goldplatte mit Email bedecken, wie bei dem Kopf und den Händen der Mutter Gottes auf Tafel 15, bei den kleinen Verzierungen auf Tafel 17, den grossen Ornamenten auf Tafel 18, den Stücken von Heiligenscheinen auf Tafel 19 und 20 des Prachtwerkes,[1]) so schneidet er aus glattem Goldblech ein Stück heraus, welches genau die Gestalt hat, welche das farbige Emailstück haben soll. Dieses Goldblech umgibt er in seinem ganzen Umfang mit einem hochkant gestellten Streifchen von demselben Metall. Die Breite desselben muss wiederum mit der Dicke der herzustellenden Emailschicht übereinstimmen. Diesen besonders starken Streifen löthet er sorgfältig rundum auf den Rand der Goldplatte auf und erhält so die Mulde mit flachem Boden, welche geeignet ist, die Emailmasse aufzunehmen. Soll aber nur ein Theil der Oberfläche des Goldes mit Email bedeckt werden, wie bei fast allen vorher nicht aufgezählten Stücken der Sammlung Swenigorodskoi, so nimmt der Emailleur die Platte und vertieft mit Hammer und Punzen in die Fläche

[1]) Wie schon in der Vorrede bemerkt, beziehen sich die Nummern der Tafeln auf das Werk: Die Byzantinischen Zellenemails der Sammlung A. W. Swenigorodskoi von Prof. N. Kondakoff beschrieben und erläutert.

des Goldbleches eine Mulde von dem Umfange und der Tiefe und der Gestalt, wie sie zur Aufnahme des Email-Bildes oder Ornamentes geeignet ist. Er verfährt bei dieser Arbeit genau so, wie beim Treiben des Metalls überhaupt verfahren wird. Hat der Emailleur menschliche Figuren von beträchtlicher Grösse darzustellen, wie auf den Medaillons Tafel 1 bis 11, und legt er besonderes Gewicht auf die Schönheit der Zeichnung seines zukünftigen Emailbildes, so nimmt er jetzt ein besonders leichtes Hämmerchen und einen feinen Perlpunzen, das heisst ein etwa 10 bis 15 Centimeter langes, dünnes Eisen, dessen Stahlspitze sorgfältig abgerundet ist, und treibt die Hauptzüge des herzustellenden Bildes mit leichten Schlägen in den ebenen Grund der Mulde, indem er Punkt um Punkt dicht nebeneinander setzt und dadurch eine nur mit Gewalt zerstörbare Zeichnung hervorbringt, die auf der Vorder- und Rückseite des Goldbleches gleich deutlich zu sehen ist. Die Tafel 12 gibt ein genaues Bild dieser letzteren Thätigkeit.

Ist in solcher Weise die flache Mulde wohl vorbereitet, dann nimmt der Emailleur sehr dünne Streifchen von Gold, deren Breite wiederum mit der Dicke der aufzunehmenden Emailschicht übereinstimmt, passt und biegt sie der Zeichnung entsprechend und setzt sie hochkant auf den Boden der Mulde auf. Damit die Streifchen nicht umfallen, sind dieselben so gebogen, dass sie entweder krumme Linien oder Winkel bilden; sind aber gerade Linien erforderlich, dann bildet der Emailleur stets zwei parallele Linien aus einem einzigen Metallstreifchen, welche von selbst stehen können. Alle Tafeln des die byzantinischen Zellenemails der Sammlung Swenigorodskoi darstellenden Werkes sind mit so grosser, ins Einzelne der Zeichnung eingehender Genauigkeit hergestellt, dass man an denselben klar und bestimmt Anfang und Ende der Metallstreifchen ersehen, sowie deren Führung verfolgen kann.

Damit nun aber die einmal an ihrem endgültigen Platze eingepassten Linien sich bei der Arbeit nicht verschieben, nimmt der Emailleur nasses Mehl und streicht dasselbe mit einem Pinsel auf den Boden der Mulde, setzt seine Goldblechstreifchen an ihren Platz, und hat er einen Theil seiner Zeichnung fertig gestellt, dann lässt er das nasse Mehl über einem leichten Kohlenfeuer fest werden; von diesem Augenblick an kann nur ein merklicher Stoss mit einem harten Gegenstand das begonnene Werk „verwirren“. Ist ein grösseres Stück der

Arbeit fertig, so befiehlt Theophilus dasselbe zu löthen „mit höchster Vorsicht, damit das zarte Werk und dünne Gold nicht verwirrt werde oder zu fliessen anfange". Ist endlich auf diese Weise die ganze Bildfläche mit den zahlreichen feinen Metallfäden bedeckt, welche ebensoviele kleine, zwei bis drei Millimeter tiefe Zellen umschliessen, dann ist es Zeit, die Emailfarben einzufüllen.

Diese Emailfarben bestehen aus einer meist bleihaltigen Glasmasse, welche mit Metalloxyden gefärbt ist. Je bleihaltiger das Glas ist, desto farbenprächtiger wird das Email; setzt man der Masse noch Borax zu, so wird dieselbe desto glänzender. Weisses Email, das stets undurchsichtig ist, erhält man durch Zusatz von Zinnoxyd; Blau wird durch Kobaltoxyd, Grün durch Kupferoxyd, Violett durch Mangansuperoxyd hergestellt. Die anderen Farben sind schon schwieriger zu erzielen und erfordern viele Erfahrung, weil sie das öftere Schmelzen nicht ertragen, wenn sie nicht sorgfältig hergestellt sind. So ist z. B. das Roth aus Kupferoxydul zwar schön, aber nicht haltbar; man mengt deshalb Kupferoxyd mit ein wenig Eisenoxyd, um ein dauerhaftes Roth zu erhalten. Das sogenannte Kassius'sche Goldpulver (Goldchlorid mit Zinnsalz gefällt) gibt ein herrliches, durchscheinendes Purpuremail, aber die Glasmasse darf dann weder Blei noch Zinn enthalten; man muss also in diesem Falle den Glanz derselben allein durch Zusatz von Borax zu erzielen suchen. Unsere heutigen Emailleure kennen zum Theil diese Schwierigkeiten nur vom Hörensagen, denn sie kaufen ihre Emailmassen fertig; im Mittelalter wird das schwerlich der Fall gewesen sein. Keine Bemerkung der Schriftsteller deutet auf eine solche Möglichkeit hin, während für Herstellung aller kleinen Bedürfnisse der Künstler Vorschriften bestehen.

Theophilus gibt nun folgenden Rath für die Fortsetzung der Arbeit: „Nimm alle Gattungen Glas, welche du zu dieser Arbeit gebrauchen willst, brich von den einzelnen Stücken ein wenig ab, lege sämtliche Bröckchen zusammen auf ein Stück Kupfer, jedes aber für sich. Indem du sie ins Feuer gibst, häufe Kohlen rund umher und darüber (natürlich über ein schützendes Dach von Eisen oder Thon, die sogenannte Muffel), blase fleissig und beachte, ob sie gleichmässig (d. h. bei demselben Hitzegrad) schmilzen; ist dem so, dann mache von allen Gebrauch; ist ein Stückchen aber härter (d. h. erfordert es einen höhern Hitzegrad zum Schmelzen), so lege es abseits (als unbrauchbar)".

Diejenigen Emailmassen, welche die Probe bestanden haben, werden nun eine nach der anderen glühend gemacht, und dann in kaltes Wasser geworfen, damit sie sich leichter im Mörser zu feinem Pulver zerreiben lassen. Das Pulver wird in reinem Wasser so lange geschlemmt, bis alle fremden, besonders organischen Stoffe entfernt sind, und in einem andern saubern, verschlossenen Gefässe aufbewahrt. Sind alle Farben fertig zubereitet, so nimmt der Emailleur ein feines, etwa zwei bis drei Millimeter breites Löffelchen zur Hand und trägt das nasse Pulver in die Zellen ein, jede Farbe an der für sie bestimmten Stelle. Leises Klopfen an die Seiten der Platte verursacht, dass das Pulver sich dicht zusammenlegt. Die Masse wird getrocknet, dann mit der schützenden Muffel ins Feuer gelegt und so lange dort belassen, bis alle Farben ihre Schmelzhitze erreicht haben. Die Masse wird nun durch langsames Entfernen von der Kohlengluth gleichmässig abgekühlt und endlich herausgenommen.

Waren die Zellen tief, so wird die Masse wegen der vielen Poren, welche zwischen dem Pulver sich befanden, beim Schmelzen so viel zusammensinken, dass ein abermaliges Füllen der Zellen erforderlich wird, damit sie nach dem zweiten Schmelzen mindestens bis oben an gefüllt bleiben; ein etwaiger Ueberfluss an Emailmasse, der über die Metallfäden hinausragt, schadet keineswegs. Die Oberfläche des Emails wird in diesem Stadium der Arbeit immer eine wellige sein, weil die geringfügige Masse, welche in der Schmelzhitze nur die Beweglichkeit einer zähen Flüssigkeit erreicht, nicht im Stande ist, dem Gesetze der Schwere zu folgen und eine ebene Fläche zu bilden. Um diese letztere zu erzielen, wird die Oberfläche glatt geschliffen, bis alle Ueberstände beseitigt und die Metallstreifen alle an die Oberfläche getreten sind.

Sind die angewendeten Farben der Art, dass sie ein häufigeres Schmelzen ertragen können, ohne merklich dunkler zu werden oder sonstwie sich zu verändern, dann gibt der Emailleur das Stück wieder ins Feuer, damit es bei diesem Schmelzen den wunderschönen Glanz der Glasflüsse bei vollkommen ebener Fläche annehme. In den meisten Fällen aber wird die eine oder die andere Farbe dieses Glanz-fliessen-lassen nicht ertragen können; dann muss der Emailleur sein Werk poliren, bis er den zur Schönheit desselben unbedingt erforderlichen Glanz erzielt hat.

Die technischen Vorschriften, wie Theophilus sie uns vermittelt hat, sind nun in der Praxis von den Emailleuren nicht in allen Einzelnheiten als wesentlich betrachtet worden; es lassen sich vielmehr mannigfache Abweichungen von denselben nachweisen. Wenn z. B. Theophilus befiehlt, man solle zuerst die Metallscheiden mittelst nassem Mehl über Kohlenfeuer am Untergrund befestigen, und dann nachher löthen, so mag diese Regel wohl von den meisten Emailleuren gehandhabt worden sein, doch gibt es auch Arbeiten, deren Metallfäden nicht gelöthet sind. Wenn die Emails durchaus unversehrt geblieben sind, dann ist es unmöglich zu bestimmen, ob deren Metallfäden an dem Untergrund festgelöthet sind, oder nicht; erst wenn schadhafte Stellen ausgebrochen sind, lässt sich die Frage entscheiden.

Von den zur Sammlung Swenigorodskoi gehörigen Stücken kann ich mit vollkommener Gewissheit als nicht gelöthet bezeichnen: Den Emmanuel,[1]) die grossen Ornamente auf Tafel 18 und 19 und das Bruchstück einer Verzierung auf Tafel 17; als sicher gelöthet kann ich bezeichnen: sämtliche Stücke auf den Tafeln 14, 15, 16 und 17 mit Ausnahme der beiden bezeichneten Plättchen; bei allen andern zur Sammlung gehörenden habe ich nicht entscheiden können, ob sie gelöthet sind, oder nicht.

Eine Regel scheint sich nicht aufstellen zu lassen, mit deren Hülfe man der Vermuthung Raum geben könnte, ob ein Email gelöthet sein kann, oder nicht. Der Gebrauch der Werkstätten, der Wille der Meister scheint hier lediglich massgebend gewesen zu sein. Zeigt das Email Ausbrüche, dann ist die Frage gar leicht zu entscheiden; denn sind die Metallfäden gelöthet, dann haften sie so fest am Untergrund, dass Gewaltthätigkeit sie wohl zerdrücken oder zerreissen, aber nicht so von der Stelle bringen kann, dass sie keine Spur hinterlassen; sind sie nicht gelöthet, dann haften sie fester an der Emailmasse, von der sie beim Erkalten eingeklemmt wurden, als am Untergrund, und springen mit der Masse aus, ohne eine Spur am Untergrund zurückzulassen.

Als Beweis für letztere Behauptung kann ein arg verwüstetes Email dienen, welches der Sammlung angehört (Tafel

[1]) Im Prachtwerk nicht abgebildet.

13bis des grossen Prachtwerks). Die Platte stellte offenbar einen Evangelisten dar, in Haltung und Grösse übereinstimmend mit den Evangelisten Matthäus und Johannes der griechischen Handschrift Nro. 70 in der Pariser Nationalbibliothek,[1]) mit dem Unterschiede, dass die beiden letzteren nach rechts schreiten. Von dem Email ist nur noch ein Rest des violetten Obergewandes stehen geblieben. Am untern Ende hat dieser Rest sich vom Boden losgelöst; auf dem letztern ist keinerlei Spur einer Befestigung der Metallscheiden ersichtlich, was entschieden der Fall sein müsste, wenn eine Löthung oder auch nur eine fehlgeschlagene Schweissung beabsichtigt gewesen wäre.

Wo die Löthung angewendet worden ist, da erweist sie sich als ganz vorzüglich. Keines der heute von unsern Goldschmieden angewendeten Löthverfahren würde im Stande sein, eine bessere Löthung zu bewerkstelligen, wie dasjenige, welches Theophilus im Kapitel 51 seines dritten Buches beschreibt. Ich habe mir die Mühe nicht erspart, dieses Loth genau nach der Vorschrift des Theophilus anzufertigen. Das Resultat war dies, dass die Löthung von feinem Silber und Gold, auch von 22karätigem Golde vortrefflich gelang; minderfeines Gold und 14löthiges Silber schmolz, ehe die Löthhitze erreicht war. Die Löthung war auf ihrer ganzen Länge ununterbrochen und gleichmässig so fest, dass sie alle Proben auf Zerreissen aushielt.

Das Rezept des Theophilus klingt ein wenig abenteuerlich, wie die meisten alten Rezepte, die man gewohnheitsmässig mit einigen geheimnissvollen Schwierigkeiten zu umhüllen trachtete. In unserm Falle übernehmen „Schmer von einem alten Schwein und Ohrenfett“ diese Rolle; ich habe gefunden, dass das Loth gleich vortrefflich ist, ob das Schmalz von einem alten oder jungen Thiere herstammt; das Ohrenfett spielt eine noch weniger berechtigte Rolle. Im Uebrigen aber beweist das Rezept, dass die mittelalterlichen Meister, ohne die Errungenschaften unserer Zeit in der Chemie zu kennen, die denkbar zweckmässigsten Vorkehrungen zu treffen wussten, um sicher und schnell ihren Zweck zu erreichen.

Unter Löthen „verstehen wir eine Operation, durch welche man die Vereinigung zweier Metallstücke durch ein

---

[1]) Labarte, Histoire. Album T. II. pl. 34.

drittes dazwischen eingeschmolzenes bewirkt, und welcher offenbar die Bildung einer wenn auch nur auf die Oberfläche sich erstreckenden Legirung zu Grunde liegt".[1]) Dieses Metall, welches sich mit dem Golde oder Silber legiren soll, ist bei Theophilus reines Kupfer. „Wenn Kupfer bei freiem Luftzutritt geglüht wird, so überzieht es sich mit abspringenden schwarzen Schuppen, Kupferhammerschlag, welche, wenn hinreichend lange die Luft im Glühen auf sie eingewirkt hat, reines Oxyd sind, sonst aber häufig viel Oxydul enthalten".[2]) Dieses Gemisch von Kupferoxyd und Oxydul wird nach der Vorschrift des Theophilus zuerst fein zerrieben, mit Schmalz innig vermischt, gebrannt und abermal fleissig gemahlen. Bei dem Brennen verwandelt sich das Schmalz in thierische Kohle und das Gemisch von Kupferoxyd und Oxydul „wird beim Erhitzen mit Kohle leicht zu Metall reduzirt".[3]) Somit erhält man bei diesem Prozess ein in denkbar feinster Pulverform leicht und bequem dargestelltes reines Kupfer.

Das erforderliche Flussmittel für das schwer schmelzbare Kupfer (es erfordert gleich dem feinen Golde 1035 Grad Celsius) liefert die mit den feinen Kupfertheilchen durch Einkochen innigst verbundene Lauge aus Buchenholzasche mit ihren im Wasser löslichen Bestandtheilen nebst Kieselsäure und kohlensaurer Kalkerde in fein vertheiltem Zustande, welche beim Durchseien der Lauge mitgenommen werden. Die letztern sind der käuflichen Pottasche entzogen, weshalb diese zur Bereitung des Lothes sich nicht eignet, wie meine diesbezüglichen Versuche erwiesen haben. Nehmen wir hinzu, dass die durch die Löthung zu verbindenden Goldbleche vorher mit nassem Mehl bestrichen waren, welches ebenfalls über dem Feuer in Kohle verwandelt wurde, und dadurch eine etwa in Folge der Berührung mit feuchten Händen eintretende Oxydation wieder reduzirte, so sehen wir die Grundbedingung einer soliden Löthung: die Fernhaltung jedweden Oxydationsprozesses, mit den einfachsten und zweckmässigsten Mitteln sicher gestellt. Ich gestehe, dass diese Löthversuche mich aufs Neue mit einer gewissen Hochachtung vor dem mittelalterlichen Kunsthandwerk erfüllt haben.

---

[1]) Handwörterbuch der reinen und angewandten Chemie von Dr. J. Liebig, Dr. J. C. Poggendorff und Dr. Fr. Wöhler. Leipzig 1849. Tom. IV. Art. Löthen, p. 936.

[2]) A. a. O. Art. Kupferoxyd. p. 728.

[3]) A. a. O. p. 729.

Ein zweiter Punkt, auf dessen Beachtung Theophilus ein ganz besonderes Gewicht legt, ist die Probe auf die Schmelzhitze der einzelnen Emailfarben vor deren gemeinsamer Verwendung auf einer und derselben Platte. Die Erfahrung lehrt nämlich, dass die meisten Emailfarben dunkler werden, wenn sie zu lange oder zu stark erhitzt werden. Bringt also der Künstler Farben zusammen auf einer Platte an, von denen die eine bei 750 Grad etwa, die andere bei 780 in Fluss kommt, so wird die erstere meist einen dunkleren Ton annehmen, als sie soll, weil sie 30 Grad über ihren Schmelzpunkt erhitzt worden ist. Man wird denken, ein solcher Unterschied von 4 Prozent sei zu geringfügig, um eine nennenswerthe Wirkung hervorzurufen; doch wer mit diesen hohen Hitzegraden sorgfältig beobachtend gearbeitet hat, wird nicht so denken. Dazu kommt, dass eine kleine Unachtsamkeit des Emailleurs diese Wirkung noch bedeutend verstärken kann.

Setzen wir den Fall, die Emaillirmuffel ist gut durchheizt und zum Schmelzen wohl vorbereitet, da tritt im letzten Augenblick, bevor der Emailleur seine Arbeit ins Feuer geben kann, irgend eine kleine Verzögerung von wenigen Minuten ein. Die Kohlen sinken inzwischen zusammen und bilden unter der Muffel eine kleine Höhlung. Nun erzielt das Gebläse vielleicht noch rasch die Hitze von 750 Grad, während die Steigerung bis 780 nur langsam fortschreitet. Unter solchen Umständen wird die leichtflüssigere Emailfarbe einer gar zu harten Probe unterzogen; ihr Ton wird sich bedeutend dunkler gestalten. Das Blau leidet ganz besonders unter solchen Kalamitäten; es kann durch andauernde Ueberhitze fast schwarz gebrannt werden.

Das Ornamentstück Nro. 4 auf Tafel 18 liefert einen interessanten Beweis für diese Thatsache. Die eine Hälfte des Stückes zeigt nämlich ein bedeutend helleres Blau, als die andern zu demselben Bilde gehörenden Stücke. Dieser Unterschied hat sich offenbar unerwartet nach dem Brande erst gezeigt, denn ein Emailleur, der im Stande war, eine so vorzügliche Arbeit zu liefern, konnte nimmer mit Wissen und Willen die Farbe so schroff ändern. Es ist ihm vielmehr das Unglück passirt, dass ihm mitten in der Arbeit des Eintragens des nassen Emailpulvers sein Vorrath an Lapisblau aufgegangen ist. Er hat alsbald ein Stück von derselben Farbe gemahlen, das aber von einer andern Zubereitung herstammte und ein wenig hartflüssiger gerathen war. Beim Schmelzen blieb das hartflüssige

Blau heller als das leichter fliessende. Der Emailleur konnte nun die Sache nicht mehr ändern, ohne Verlust zu erleiden, und da die Emailleure, wie wir oben gesehen, in Byzanz nicht mit Glücksgütern gesegnet waren, ist der Fehler stehen geblieben.

An einer Stelle dieses Stückes konnte ich die blossgelegte Emailmasse beobachten; sie bestand aus zwei Lagen, von denen die untere zweimal im Feuer gewesen; dieselbe war dementsprechend dunkler gefärbt, als die obere. Kurz, zu starke, zu lang anhaltende, wiederholte Schmelzhitze verändert den Ton der Emailfarben. Das ist der Grund, warum Theophilus so nachdrücklich verlangt, dass dieselben vor dem Gebrauch auf gleich hohen Schmelzgrad geprüft werden sollen. Thaten das nun auch die byzantinischen Emailleure?

Es scheint, dass sie beim praktischen Arbeiten keinen besondern Werth auf diese Regel gelegt haben. Betrachten wir die Medaillons auf Tafel 1 bis 11. Dieselben sind offenbar gleichzeitig in einer und derselben Werkstätte für einen und denselben Zweck hergestellt; also sind die verwendeten Emailfarben doch auch dieselben gewesen. Doch nur diejenigen Medaillons stimmen in den Tönen ganz genau überein, welche dieselben Farben zeigen; sowie eine neue Farbe hinzutritt, ändern die alten mehr oder weniger ihren Ton. Es war eine der schwierigsten Aufgaben der chromlithographischen Wiedergabe der Medaillons, alle diese feinen Abtönungen der Emailfarben, die dem Zufall ihr Dasein verdanken, auf den Tafeln richtig darzustellen; doch ist es dem unermüdlichen Eifer der Künstler gelungen, auch diese Schwierigkeit zu überwinden. Die Thatsache, dass dieselben Farben auf verschiedenen Medaillons merkliche Abstufungen zeigen, schien mir darauf hinzudeuten, dass die byzantinischen Emailleure nicht so ganz scharf die Schmelzhitze ihrer Farben zusammenzustimmen pflegten. Doch Gewissheit ist besser als Vermuthung, und ich war in der glücklichen Lage, mir Gewissheit zu verschaffen.

Einzelne Stücke der Sammlung haben durch ein widriges Schicksal stellenweise gelitten, wie die Tafeln zur Genüge beweisen. Die durch Schmelzhitze zusammengefügten Glasmassen sind so fest in einander gepresst beim Erkalten, dass es meist unmöglich ist, ein ausgesprungenes Stückchen wieder an seinen Platz zu bringen. Aus diesem Grunde wurden einzelne kleine Splitter, welche ausgesprungen waren, für die Sammlung werthlos. Herr Staatsrath Swenigorodskoi erlaubte mir zuvor-

kommend, diese Splitter zur Feststellung der Schmelzhitze der einzelnen Emailfarben zu benutzen. Ich habe folgendermassen meine Versuche veranstaltet.

Ich habe mir unter Beobachtung aller praktischen Vorsichtsmassregeln eine Anzahl von leicht übersehbaren Legirungen von Kupfer und Silber, Silber und Gold hergestellt, deren Schmelzhitze nach einer einheitlichen Skala festgestellt ist. Legirungen mit flüchtigen Metallen wurden als praktisch unsicher vermieden. Die Skala unter 800 Grad Celsius wurde mit wasserfreien, chemisch reinen Salzen hergestellt. Das auf seine Schmelzhitze zu prüfende Splitterchen legte ich mitten auf ein Thonplättchen von 6 zu 8 Centimeter Ausdehnung, die Legirungen und Salze in bestimmter Anordnung und Reihenfolge rundum. Das Eintreten der Schmelzhitze in der Muffel war leicht zu beobachten, die Salze wurden im Augenblick, da sie die Schmelzhitze erreichten, von der Thonplatte aufgesogen, die in dünnen Blechstücken benutzten Legirungen ballten sich zusammen; ich beobachtete, unterstützt von einem geübten Emailleur und einem erprobten Goldschmied; von zehn verschiedenen Versuchen ergab kein einziger ein zweifelhaftes Resultat. Die Fleischfarbe der grossen Madonna (Tafel 15) floss gleichzeitig mit Kochsalz (772 Grad Celsius); das darunter liegende Weiss zwischen Chlorkalium (730) und Kochsalz (772), etwa bei 750 Grad. Die Fleischfarbe des Emmanuel floss erst unmittelbar vor der Legirung von 25 Theilen Kupfer und 75 Theilen Silber (809), etwa bei 800 Grad. Das Grün des Emmanuel floss gleichzeitig mit Kochsalz (772), dann folgte bald nachher das Roth, dann das Grauviolett des Untergewandes derselben Darstellung.

Auf dem kleinen Bildchen bestanden also Unterschiede der Schmelzhitzen von fast 30 Graden. Also aliter in thesi, aliter in praxi. Besser stellte sich das Verhältniss bei den grossen Ornamenten auf Tafel 18. Die Unterschiede betrugen höchstens zehn Grade, die Schmelzhitze lag theils unter, theils über derjenigen des Kochsalzes. Das Lapisblau des grossen Ohrrings (Tafel 21) lag bei 750 Grad.

Zum Vergleich habe ich Emailstückchen auf Schmelzhitze geprüft, welche mir von einem Hanauer Emailleur überlassen wurden. Ich nahm das als strengflüssig verschrieene Weiss und das leichtflüssige Schwarz. Die Unterschiede in der Schmelzhitze beider betrugen höchstens 15 Grad; sie spielte um diejenige des

Chlorkalium (730) herum. Ein Stückchen farbloses, durchsichtiges Email, das ich selbst vor Jahren nach modernen Rezepten angefertigt habe, floss bei 703 Grad gleichzeitig mit Bromkalium.

Ich habe mir erlaubt, die von mir angenommenen Werthe hier anzuführen, wenn die Schmelzhitze nicht genau mit derjenigen der mir zu Gebote stehenden Salze und Legirungen übereinstimmte. Durch zahlreiche seit Jahren betriebene Versuche glaube ich mir die zu einer guten Feuerbeobachtung erforderliche Ruhe und Sicherheit erworben zu haben, so dass ich hier wohl daran erinnern darf, dass ich vor zwei Jahren, ohne eigentliche Messungen vorgenommen zu haben, die Schmelzhitze der alten byzantinischen Zellenemails als zwischen 700 und 800 Grad Celsius liegend bezeichnet habe.[1]

Bei diesen Versuchen zeigte sich die Adhäsions- und Kohäsionskraft der einzelnen Farben in überraschender Deutlichkeit. Die Fleischfarbe ballte sich regelmässig, wenn sie nicht überhitzt wurde, zu Kügelchen zusammen, welche keinerlei Berührung mit der Thonplatte beliebten; ebenso verhielten sich das Roth, das Blau und das Violett; das Weiss ergab schon einen Fluss, der auseinander ging und sich mit der Thonplatte verband, das durchscheinende Grün dagegen floss wasserartig und verband sich regelmässig fest mit der Thonplatte.

Dieses verschiedene Verhalten der einzelnen Farben macht manche Eigenthümlichkeiten des Verfahrens der byzantinischen Emailleure erklärlich. So hat der Künstler bei Herstellung der ungewöhnlich grossen Stücke, welche auf Tafel 15 wiedergegeben sind, eine zweifache Vorsichtsmassregel gegen die Kohäsionskraft der Fleischfarbe ergriffen. Er hat nämlich zunächst den Untergrund mit weissem Email bedeckt, welches besser auseinander fliesst und leichter an den Metallscheiden haftet, als die Fleischfarbe, und hat zwischen der weissen Schicht überall festgelöthete Schnörkel vertheilt, welche bestimmt waren, die Emailmassen an ihrem Platze festzuhalten und das Zusammenballen derselben zu verhindern. Sodann hatte er ein Weiss genommen, welches früher floss als die Fleischfarbe, so dass diese letztere, noch ehe sie in Fluss kam, von dem schon flüssigen Weiss festgehalten wurde. Wie nothwendig derartige Massregeln waren,

---

[1] Die byzantinischen Zellenemails der Sammlung Swenigorodskoi, beschrieben von Joh. Schulz. Aachen 1884. p. 23.

zeigt die Fleischfarbe deutlich; denn ihre Oberfläche war so wellig, dass es dem Emailleur nicht gelungen ist, alle Wellen wegzuschleifen.

Eine weitere Eigenthümlichkeit der byzantinischen Zellenemails findet ihre Erklärung in dem Verhalten der Farben beim Schmelzen. Ich habe oben erwähnt, dass die Emails entweder vom Goldgrund der nicht vertieften Theile der Platte umgeben sind, oder einen gleichfalls emaillirten Hintergrund zeigen, wie das Brustbild des Emmanuel (Sammlung Swenigorodskoi). Diese emaillirten Hintergründe haben die byzantinischen Emailleure entweder reich mit vielfarbigen Musterungen verziert, wie beim heiligen Michael in ganzer Figur im Schatze von S. Marco; oder sie haben ihn einfarbig gehalten, dann aber mit dichtem Schnörkelwerk durchzogen, wie bei dem lichtblauen Grund des Kreuzes in demselben Schatz, welches mit allen zur Kreuzigungsgruppe gehörenden Figuren und Symbolen gleich ausgeschnittenen Kartonstücken auf einem vertieften Goldgrund befestigt ist; oder endlich sie haben den Hintergrund gar nicht gemustert, dann aber zu allen Zeiten ohne Ausnahme zu diesem Zwecke das durchscheinende Smaragdgrün verwendet. Warum? Die Miniaturisten malten ihre Hintergründe in Blau und Rosa, die Bildermaler und die Mosaicisten liessen es sich nicht einfallen, ihre Gestalten mit glänzend grüner Farbe zu umgeben. Die Emailleure müssen also einen technischen Grund für ihr Vorgehen gehabt haben.

Ich habe nun gefunden, dass das durchscheinende Grün der byzantinischen Zellenemails seine Farbe, seinen Glanz, seine Durchsichtigkeit nicht verliert, wenn es auch längere Zeit hindurch in Schmelzhitze belassen oder gar weit über dieselbe hinaus geglüht wird. Dabei fliesst dasselbe mit schöner ebener Fläche möglichst weit auseinander und haftet fast an den Zellenwänden. Diese so werthvollen Eigenschaften nimmt die Fleischfarbe erst dann an, wenn sie auf die Schmelzhitze einer Legirung von 40 Theilen Gold und 60 Theilen Silber (990 Grad) gebracht wird, was einer Ueberhitzung von mehr als 200 Graden gleichkommt; in dieser hohen Temperatur büsst sie aber all ihre Schönheit ein und beginnt die Zersetzung ihrer Bestandtheile, sie wird ganz fleckig.

Noch einer anderen Ausnahme von der Regel mag hier Erwähnung geschehen. Bei dem ganz kleinen Christus und dem Engel auf Tafel 14, sowie bei dem Bilde des Evangelisten

auf Tafel 13bis ist die flache Mulde, welche das Email aufzunehmen hat, nicht mit dem Hammer in das Goldblech getrieben, sondern die Fläche, welche das Bild einnimmt, wurde aus einem starken Metallblech herausgeschnitten. Bei dem Evangelisten ist der Boden der Mulde von einem ungemein dünnen Goldplättchen gebildet, welches so beschnitten ist, dass es dem Umriss der Emailfigur in allen Einzelheiten nachgeht, denselben um 2 bis 3 Millimeter rundum überragend. Dieser Streifen von 2 bis 3 Millimeter ist sorgfältig auf die vordere Platte festgelöthet; alsdann ist das dünne Blech mit einem feinen, aber stumpfen Werkzeug weiter nach hinten zurückgedrängt, um die Mulde so tief zu gestalten, dass die von ihr aufzunehmende Emailschicht anderthalb Millimeter stark gehalten werden konnte.

Es fragt sich nun, was hat den Emailleur zu diesem abweichenden Verfahren bewogen? Bei den überaus kleinen Bildchen Christi und des Engels kann man denken, der Emailleur wusste auf diese Weise allein einen scharfen Umriss zu erhalten, während das Treiben der Mulde mit dem Hammer Schwierigkeiten bot. Die Rückseiten der kleinen Stücke, welche von dem aufgelötheten dünnen Goldbleche ganz bedeckt werden, zeigen denn auch, dass der Emailleur keinerlei Versuch gemacht hat, den Boden der kleinen Mulden zu vertiefen; das Email ist also nicht tiefer, als die vordere Blechstärke erlaubt.

Auch bei dem Evangelisten könnte man an einen ähnlichen Grund denken, denn die nicht ganz einfachen Umrisse sind mit ungemeiner Schärfe ausgeführt; namentlich die Füsse sind sehr zierlich. Vergleicht man diese Arbeit mit der Art und Weise, wie die aus den Umrissen der Figuren heraustretenden Hände der Mutter Gottes und des Vorläufers getrieben sind (Tafel 2, 3 und 12), dann ist man versucht, dem Meister des Evangelisten die Absicht zuzuschreiben, durch sein abweichendes Verfahren schärfere Umrisse zu erzielen. Doch das kann der durchschlagende Grund nicht sein, sonst hätte man dieses Verfahren wohl häufiger angewendet, z. B. bei der Kreuzigung (Tafel 13). Dort war die Schwierigkeit des Treibens nicht gerade gering, und der Meister hat sehr tief und scharf getrieben, so dass die Kanten der Mulden heute vielfach eingerissen sind. Ich möchte einen andern Grund geltend machen.

Die Emailleure haben sehr häufig Platten herstellen müssen, welche bestimmt waren, in Silber getriebene, oder ciselirte, oder

mit Filigran übersponnene Fläehen, die entweder vergoldet oder weiss belassen wurden, mit farbigem Email zu schmücken. Bedeckte solcherlei Email die ganze Platte, wie bei den grossen Ornamenten auf Tafel 18 und 19, dann hatte der Emailleur einzig und allein dafür Sorge zu tragen, dass seine Emailfarben mit der zu schmüekenden Gesamtfläche in Einklang traten. Umgab aber eine Metallfläche das Emailbild, wie in den meisten Fällen (z. B. Tafel 1 bis 11 u. s. w.), dann musste der Emailleur doch aueh darnaeh trachten, diese Metallfläche mit ihrem natürlichen Ton naeh der Farbe der Gesamtfläche zu stimmen. Er setzte meines Eraehtens zu diesem Zweek dem feinen Golde der Vorderplatte seiner Emails feines Silber zu, um ihm eine hellere Farbe zu geben. In unserem Falle ist das vordere Blech, aus welchem der Raum für die Figur des Evangelisten ausgeschnitten ist, aussergewöhnlich stark mit Silber legirt (80 Theile Gold, 20 Theile Silber). Diese starke Versetzung mit Silber kann nur der Farbe wegen beliebt worden sein; denn den Boden der Mulde, d. h. das hinten aufgelöthete Blech, das also nicht sichtbar wurde, und die feinen Metallscheiden, die zwar an die Oberfläche treten, wegen ihrer Feinheit aber als farbegebendes Element gar nicht in die Wagsehale fallen, hat der Emailleur aus feinem Golde hergestellt.

Ist das nicht ein deutlieher Fingerzeig, dass feines Gold und nur feines Gold, nicht Silber noch Kupfer die Parole der byzantinisehen Emailleure war? Und kann eine so stark mit Silber legirte Oberfläche, wie unser Bild des Evangelisten sie zeigt, nicht das geübteste Auge des Kenners und selbst des Goldschmiedes täuschen und zu der Annahme verleiten, dass die Platte aus vergoldetem Silber bestehe?

Unter den Archäologen ist allgemein die Meinung verbreitet, dass die Byzantiner aueh auf Silber emaillirt haben; der Augenschein hat offenbar zu dieser Meinung Veranlassung gegeben; einen auf sorgfältiger Prüfung beruhenden Beweis habe ich nirgendwo gefunden.

Die Sehatzkammern, Museen und Bibliotheken dürfen ihre Zellenemails zu eingehenden Untersuehungen nicht hergeben; Privatbesitzer dieser ausserordentlichen Seltenheiten sind wenig zahlreich, und von ihnen hat noch keiner bisher seine sorgsam gehüteten Schätze in der Weise in den Dienst der Wissenschaft gestellt, wie Seine Excellenz Swenigorodskoi.

Ich habe oben bei Darlegung der Geschichte des byzantinischen Zellenemails die Frage, ob die Byzantiner auch auf Silber emaillirt haben, wie man allgemein annimmt, absichtlich bei Seite gelassen, weil ich nur technische Gründe für meine feste Ueberzeugung beibringen kann, dass dieselben ebensowenig auf Silber, wie auf Kupfer emaillirt haben. Das feine Silber war ihnen vielleicht nicht strengflüssig genug; es erreicht seine Schmelzhitze bei 954 Grad Celsius, während selbst 15karätiges Gold, wenn mit Silber legirt, erst bei 1010 Grad in Fluss kommt. Bedenkt man ferner, dass Silber sehr viel schwieriger vor Oxydation zu bewahren ist, als Gold, und dass, wie ich oben dargethan habe, die byzantinischen Emailleure vielen Scharfsinn aufgewendet haben, um die Oxydation von ihren zarten Werken fernzuhalten, dann liegen, denke ich, Gründe genug vor, welche darthun, dass und warum dieselben nur auf Gold emaillirt haben.

Die von den Italienern erfundenen durchsichtigen Emails-sur-relief sind meist auf Silber gemacht; selbst unter denen, welche seit ihrem Entstehen in Schatzkammern wohl verwahrt worden sind, erinnere ich mich kaum eines gesehen zu haben, welches nicht theilweise ausgesprungen war. Bei den byzantinischen Zellenemails ist es umgekehrt.

Wenn es nun zur gesunden stilistischen Durchbildung eines Erzeugnisses der Kunst gehört, dass der Künstler stets die Eigenthümlichkeiten seines Materials bei Gestaltung seiner Gebilde streng berücksichtigt, dann müssen wir den Emailleuren von Byzanz aufrichtige Bewunderung zollen. Wo es galt, Gesichter und Heiligenscheine in grösseren, ungetheilten Flächen herzustellen, da haben sie stets ein Mittel gefunden, welches der Natur ihres Materials gerecht wurde. Entweder haben sie eine leichter fliessende Schicht untergelegt (Tafel 15), oder sie haben hier und da Ornamente eingestreut, deren Metallfäden den Massen Halt gaben und sie beim Erkalten mehr vor dem Reissen schützten. Wo die ikonographische Regel verlangte, dass die Gewänder der darzustellenden Personen, wie des Heilandes, der Mutter Gottes, des Vorläufers, der Apostel u. s. w. einfarbig und ohne Stoffmusterung erscheinen, da haben die byzantinischen Emailleure die Gewandfalten vermehrt. Durch fein abgetönte Lichter und Schatten den Faltenwurf darzustellen, war ihnen nicht möglich, weil ihre Palette nicht reich genug war, und weil ihre Farben sich nicht, wie die-

jenigen des Malers mit einander vermischen lassen zur Herstellung eines lichteren oder dunkleren Tones; denn das ergibt stets ein wenig reizvolles Durcheinander von hellen und dunklen Punkten und Pünktehen. Deshalb ordneten die Emailleure beim Zeiehnen dieser Figuren eine reiche Fülle von fein gegliederten, dichten Fältelungen an, welche in der Blüthezeit das Ganze des Faltenwurfs klar und bestimmt hervortreten lassen und erst in der Verfallzeit sich in sinnlose Schnörkeleien umwandeln.

Diese dicht geordneten Metallfäden hatten die technische Wirkung, dass das zwischen ihnen eingebrannte Email eine ungemeine Festigkeit und Widerstandsfähigkeit erlangte, weil es nicht allein eine bedeutend gesteigerte Summe von festen Flächen gewann, an denen es sich festklammern konnte, sondern auch beim Erkalten gründlich vor Brüchen bewahrt wurde, die zwar anfangs unsiehtbar bleiben, später aber ihre zerstörende Wirkung ausüben.

Die Zeitgenossen scheinen diese stilistische Gewandtheit der byzantinisehen Emailleure sehr hoch geschätzt zu haben, denn bald fingen die Miniaturisten freilich zu ihrem Naehtheil an, die Erzeugnisse der Emaillirkunst nachzuahmen. So sagt Professor Kondakoff bei Bespreehung der dem elften Jahrhundert angehörenden Handschrift Nro. 74 der Pariser Nationalbibliothek: „Das byzantinische Email wirkte stark auf die Technik (des Miniaturisten) ein; der Künstler ahmte augenscheinlich diesem werthvollen Erzeugniss naeh; er bemalte das zwischen den Umrissen liegende Innere, ohne es dureh Töne zu modelliren, was beim Email unmöglich, bei seinen mikroskopisch kleinen Figuren[1]) äusserst unbequem ist; daher ist die feine Schraffirung der Gewänder mit Gold bestimmt, Falten und Sehatten zugleich zu ersetzen“.[2])

Das gleiche Bestreben, den Glanz des Emails nachzuahmen, hat den Miniaturisten der Handschrift Nro. 154 der Wiener Hofbibliothek beseelt: „Aueh hier sehen wir ein sorgfältiges Aufnehmen der Formen des Emails; die feinsten Konturen sind mit goldenen Strichen hergestellt, die Farben so gesättigt, wie die des Emails“.[3])

---

[1]) Bordier, Description des peintures ect. p. 133, sagt: 2—3 Centimeter.

[2]) Kondakoff, Geschichte der byzantinischen Kunst und Ikonographie. p. 238.

[3]) A. a. O. p. 241.

Diese häufig vorkommende, viele griechische Handschriften des elften Jahrhunderts charakterisirende Nachahmung des Emails wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht die damalige Zeit ein ganz besonderes Wohlgefallen an den Arbeiten der byzantinischen Emailleure gefunden hätte. War das aber der Fall, dann mussten die Schatzkammern aller hervorragenden Kirchen des oströmischen Reiches wie auch derjenigen Länder, welche von Byzanz ihre Glaubensboten erhalten hatten, oder welche in Handelsbeziehungen mit Konstantinopel standen, wie z. B. die kleinen aber reichen Freistaaten Italiens, mit herrlichen Zellenemails angefüllt sein; dann waren die Kleinodien der Kron- und Reichsschätze dieser Länder gewiss reich an den schönsten Gebilden der Emailkunst, dann wetteiferten sicherlich die Grossen des Reiches und alle, die da Lust hatten, ihren Reichthum zur Schau zu tragen, mit einander in der Fülle ihres Besitzes an kostbarem Email, dann zierten die mit Glücksgütern gesegneten frommen Gläubigen ihre im Hause den Ehrenplatz einnehmenden Heiligen- und Andachtsbilder ohne Zweifel reich mit Zellenemail. Kurz, wer im zwölften Jahrhundert sich der Aufgabe hätte unterziehen müssen, ein Inventar der vorhandenen Zellenemails aufzunehmen, der hätte eine wahre Herkulesarbeit zu leisten gehabt. Heute ist die gleiche Arbeit leider allzu leicht durchführbar.

3. HEUTIGER BESTAND DES ZELLENSCHMELZES.

A. Die ausser der Swenigorodskoi'schen Sammlung bekannten Zellenemails.

In Oberitalien finden sich die ältesten und die schönsten der byzantinischen Zellenemails zusammen, welche ein gütiges Geschick uns erhalten hat. Die Domkirche zu Monza, der ehemaligen Hauptstadt Lombardiens, heute ein unscheinbares Städtchen zwei Meilen nördlich von Mailand, bewahrt die eiserne Krone, welche mit den ältesten uns bekannten Zellenemails geschmückt ist. Die Krone ist ein Geschenk der im Jahre 625 verstorbenen Königin Theodelinde an die Kathedrale. Mailand selbst birgt in der altehrwürdigen Kirche San Ambrogio das zweitälteste Zellenemail. 835 liess Erzbischof Angilbert den Hochaltar dieser Kirche rundum mit silbergetriebenen Darstellungen schmücken, welche von etwa drei Centimeter breiten

Emailstreifen eingefasst sind. Der Dom zu Mailand besitzt ein Evangeliar des Erzbischofs Aribert oder Heribert (1018—1045), dessen Einbanddecke mit zahlreichen Emails geschmückt ist.

Der Schatz und die Bibliothek von San Marco in Venedig sind so reich an Zellenemails der verschiedenen Epochen, dass man dort allein die Geschichte dieses byzantinischen Kunstzweiges studiren könnte. Die Bibliothek, welche seit 1812 im Dogenpalast untergebracht ist, besitzt vier Handschriften, deren Einbände mit Email verziert sind; derjenige der Nro. 56 wird gegen die Mitte des neunten Jahrhunderts entstanden sein, die anderen gehören dem zehnten, elften und zwölften Jahrhundert an. In San Marco schmückt die unvergleichliche Pala d'oro den Hochaltar. Auf einem Seitenaltar im nördlichen Querschiff steht unter einem Baldachin das gemalte Bild der sogenannten Madonna Nicopeja; der Rahmen ist mit 16 Emailbildchen aus der Blüthezeit geziert.

In der Schatzkammer selbst ist das älteste Stück die Votivkrone des byzantinischen Kaisers Leo VI., des Philosophen (886—911); darauf folgt der Kelch des Kaisers Romanus I. (919—944). Verschiedene Tafeln mit Darstellungen der Kreuzigung, des heiligen Michael in Brustbild und in ganzer Figur, Reliquiare und noch ein Kelch in Sardonyx, auf dessen Boden ein in Zellenschmelz hergestelltes Brustbild des Heilandes angebracht ist, geben uns einen hohen Begriff von der Leistungsfähigkeit der byzantinischen Emailleure.

Alle diese genannten Stücke sind vorzüglich erhalten und zeigen dadurch deutlich, dass sie stets mit grosser Sorgfalt und Liebe gehütet worden sind. Das beweisen unter anderm 14 kleine Medaillons, welche von einem zu Grunde gegangenen Schaustück herstammend, für sich allein auf einer Tafel befestigt und verwahrt worden sind.[1]) Einen prachtvollen mit Email geschmückten Buchdeckel besitzt die Bibliothek in Siena; damit wäre das italienische Inventar erschöpft.

Unter den westeuropäischen Ländern sind Oestreich und Deutschland nächst Italien am reichsten an byzantinischen Zellenemails. Im östreichischen Kronschatze sind die Krone und das Schwert Karls des Grossen, die Krone des heiligen

---

[1]) Die Inschrift der Tafel besagt: Ex iconibus graece encaustis primiter Ectypum Frontale ex argento inaurato saec. XIV. elaboratum . . . quatuordecim hic exstant.

Stephan von Ungarn und das St. Mauritius-Schwert mit byzantinischem Schmelzwerk bedeckt. Das Nationalmuseum zu Pest bewahrt acht Platten, deren sieben im Jahre 1860, die achte 1861 in einem Acker bei Nyitra-Ivanka gefunden wurden; dieselben haben wahrscheinlich eine Krone gebildet [1]) Der Dom zu Gran besitzt eine Reliquientafel, welche mit Emailbildern geschmückt ist.

Die „Reiche Kapelle“ in München bewahrt eine grosse Goldplatte mit der Darstellung der Kreuzigung, die Königliche Bibliothek das Evangelienbuch des Kaisers Heinrich II. und das gleichfalls dem elften Jahrhundert angehörende, aus dem Kloster Niedermünster in Regensburg stammende Evangeliar, deren Einbanddecken mit byzantinischem Zellenschmelz verziert sind; die in den vier Ecken des ersteren angebrachten Zellenemails, welche die Evangelistensymbole darstellen, sind unzweifelhaft deutscher Herkunft, die Bilder der zwölf Apostel dagegen byzantinisch.

Die Bibliothek zu St. Gallen besitzt einen mit Emails geschmückten Buchdeckel.

In Hanau bei Frankfurt am Main wohnt der einzige mir bekannte Privatbesitzer von byzantinischem Zellenemail in Deutschland, Herr Walz. Er nennt zwei in äusserst feiner Arbeit durchgeführte kleine Triptyks sein eigen. Dieselben sind auf dem Mittelfeld einer grossen Triptyk befestigt, welche aus dem altberühmten Kloster Stavelot (Stablo) in den Ardennen herstammt.

Der Domschatz zu Limburg an der Lahn birgt das kostbare sogenannte Siegeskreuz der Kaiser Constantin Porphyrogenet und Romanus. Der Kölner Domschatz bewahrt ein kleines Kreuzchen in byzantinischem Zellenemail; der des Aachener Münsters einige Streifchen an dem berühmten Lotharkreuz und sechs kleine kreisförmige Ornamente an der Einbanddecke der karolingischen Handschrift. Das älteste von den vier Altarkreuzen der Stiftskirche zu Essen ist ein Erzeugniss byzantinischen Kunstfleisses und mit Zellenemails verziert; auch der Einband des Evangelienbuches in Gotha trägt Emailschmuck. Im Schatze zu Halberstadt ist ein Reliquiar erhalten geblieben,

---

[1]) Dr. Fr. Bock, Die Kleinodien des heiligen römischen Reiches deutscher Nation. Tafel 38. Text p. 180—184.

an welchem zwei etwa drei Centimeter grosse Heiligenbildchen in byzantinischem Zellenemail Platz gefunden haben.

Das Museum zu Kopenhagen bewahrt das kleine Brustkreuz der Königin Dagmar.

Die Liebfrauenkirche zu Maestricht im Herzogthum Limburg besitzt ein kleines viereckiges Heiligenbildchen, die Mutter Gottes darstellend, welches der entschiedenen Verfallzeit zugeschrieben werden muss.

Die Schatzkammer der Notredame-Kirche zu Namur in Belgien weist ein Reliquiar in Form eines Stehkreuzes auf, dessen Vorderseite acht Medaillons mit Brustbildern in byzantinischem Zellenemail trägt.

In Paris befinden sich im Besitze des Herrn Gréot zwei kleine Reste von Email cloisonné von unzweifelhaft byzantinischer Herkunft. In England enthält die Sammlung Beresford-Hope ein auf beiden Seiten mit Email bedecktes Brustkreuz, und das Museum Ashmolean in Oxford ein dem neunten Jahrhundert angehörendes Schmuckstückchen, welches Alfred dem Grossen angehört haben soll.

Russland empfing die christliche Lehre im zehnten Jahrhundert von Byzanz. Die griechischen Mönche und Bischöfe verbreiteten, wo immer sie auf diesem nordischen Missionsfelde Mittelpunkte christlichen Lebens begründeten, das Bedürfniss nach Bildern Christi und der Heiligen. Mit diesen Bildern wanderte die Kenntniss der glanzvollen Zellenemails und der Wunsch, sie zu besitzen, in die entlegensten Pflanzstätten des Christenthums. Einstmals muss demnach in den Städten und Klöstern dieses Landes eine reiche Fülle von byzantinischen Zellenemails vorhanden gewesen sein. Doch die wilden Stürme, welche seit den Tagen Batu's, des Tartarenchans, in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts bis zum Feldzug Napoleons im Jahre 1812 über dieses Land weggefegt sind, haben unter den Schätzen und Kostbarkeiten, welche sich in bürgerlichem und kirchlichem Besitze befanden, gewaltig aufgeräumt, so dass nur mehr einzelne zerstreute Reste den einstigen Reichthum ahnen lassen. Was Wunder, dass es nur dem Schoss der Erde und einzelnen in weiten Wüsten verborgenen Oasen vergönnt war, Zellenemails, diese leicht zu entführenden, in viel begehrtes Gold gehüllten Kleinodien, für unsere Tage zu retten und vor dem Schmelztiegel der Barbaren zu bewahren! Somit ist auch der russische Besitzstand an byzantinischen Zellenemails heute

im Vergleich zum ehemaligen Reichthum ausserordentlich gering.

Die Eremitage in St. Petersburg hat die verschiedenen Fundstücke der letzten Jahrzehnte gesammelt: die von Wladimir (1865), Rjasan (1868), von Kiew (1880 und 1885). Es sind: ein etwa 75 Centimeter langes Halsgeschmeide, dessen kleine übereck gestellte und aneinander gereihte, rautenförmige Glieder auf ihrer Oberfläche Zellenschmelz tragen; ein zweites Halsgeschmeide besteht gleich dem auf Tafel 21 des Prachtwerkes wiedergegebenen aus runden Gliedern; dazu kommen neun Ohrgehänge, drei Panagien[1]) (das sind kostbare, neben dem Brustkreuz von den höchsten Würdenträgern der Kirche als Abzeichen ihres Vorrangs getragene Kapseln) und etwa zwanzig kleine Ornamentstücke.

Herr Maler M. P. Botkin in Petersburg besitzt das von Labarte[2]) beschriebene Sevastianoff'sche Kreuz[3]) und zwei kleine Heiligenbildchen, welch letztere er von dem 1882 verstorbenen Herausgeber der „Christlichen Alterthümer", W. A. Prochoroff, erstanden hat. Der Kammerherr J. P. Balaschoff daselbst ist der Besitzer einer thronenden Madonna und des h. Demetrius. In Moskau in der Orusheinaja Palata ist der Fund untergebracht, den man im Jahre 1822 in Alt-Rjasan gemacht hat; einzelne Stücke desselben sind mit späten byzantinischen Zellenemails geschmückt.[4]) Im Dome zum englischen Grusse bewahrt man eine in Byzanz emaillirte Panagia, im Dome zum h. Erzengel Michael ein in Nowgorod geschriebenes Evangeliar, dessen Einband noch im zwölften Jahrhundert in Konstantinopel angefertigt und mit vielen Emailbildchen verziert ist.[5]) In Kiew besitzt das Universitäts-Museum ein Paar Ohrringe, ein Medaillon, den Heiland darstellend, und mehrere kleine Verzierungen, welche in Kiew selbst gefunden worden sind. In Nowgorod bewahrt man im Dome zur Hagia Sophia

---

[1]) Alterthümer des russischen Reiches. T. I. Tafel 94.

[2]) Labarte Histoire. T. III. p. 424.

[3]) Eine getreue Kopie dieses Kreuzes, von Owtschinikoff in Moskau auf Silber angefertigt, hat Seine Excellenz Herr Swenigorodskoi 1884 dem Aachener Suermondt-Museum geschenkt.

[4]) Die Fundstücke sind in natürlicher Grösse dargestellt in den Alterthümern des russischen Reiches. T. II. Tafel 33—37 und beschrieben im Text T. II. p. 45—47.

[5]) A. a. O. T. I. Tafel 77. Text T. I. p. 112 u. 113.

das Kreuz des Erzbischofs Antonius von Gross-Nowgorod (1211—1220), in dessen Mitte ein kleines Bild Christi am Kreuze in Zellenemail eingefasst ist.[1])

Von den auf dem Kaukasus noch blühenden alten Klöstern besitzt das von Gelak ein altes Bild, die Madonna von Chochul genannt, welche von einer in Silber getriebenen Triptyk eingefasst ist. Diese Triptyk ist mit etwa 118 Bildern und Verzierungen in Zellenemail geschmückt, von denen 78 byzantinischen, die andern kaukasischen Ursprungs sind. Die ebenfalls auf dem Kaukasus liegenden Klöster Martwill und Schemachmedi bewahren einigen Zellenschmelz, ebenso die Klöster in Swanetien.

Angesichts dieses in seiner wohl erschöpfenden Genauigkeit doch so knappen Inventars, dessen weitaus grösster Theil dem Besitzwechsel ein für alle Mal entzogen ist, begreifen wir leicht, dass von all den eifrigen Sammlern und Alterthumsfreunden, welche über reiche Mittel verfügen, keiner einen energischen Versuch gemacht hat, eine Sammlung von byzantinischen Zellenemails anzulegen.

Seine Excellenz Swenigorodskoi hat den Gedanken, eine solche Sammlung ins Dasein zu rufen, nicht nur zuerst mit festem Willen erfasst, sondern auch mit ebenso bewunderswerther Ausdauer wie staunenerregendem Erfolg ausgeführt. So weit nur immer christlicher Glaube, christliche Kunst und Wissenschaft im Mittelalter nach Osten vorgedrungen waren, wo immer heute noch irgend eine Hoffnung winken mochte, dass Zellenemails dort im Privatbesitz erhalten geblieben, dahin drang Seine Excellenz Swenigorodskoi vor. Kein Opfer an Geld und Gut, keine körperliche Entbehrung und Anstrengung war zu gross; tagelang musste oft Herr Swenigorodskoi im Sattel zubringen, um durch weithin ausgedehnte Wildnisse hindurch irgend eine Oase christlicher Kultur zu erreichen und dort Nachfrage nach Zellenemails zu halten. Mochte auch die Reise ebenso erfolglos wie mühevoll gewesen sein, Herr Swenigorodskoi liess sich dadurch nicht vor weiteren Unternehmungen abschrecken. So hat er mit zahlreichen Arbeitern wochenlang Nachgrabungen in Kiew veranstaltet ohne jedweden Erfolg, aber trotzdem ist seine Sammlung von Kiewer Fundstücken mindestens ebenso bedeutend, wie die des dortigen Universitäts-

---

[1]) A. a. O. T. I. Tafel 25 u. 26. Text T. I. p. 47 u. 48.

museums. Kurz, die Kunstgeschichte kennt keine Privatsammlung von byzantinischen Zellenemails, welche nur entfernt in Vergleich mit der des Herrn Swenigorodskoi gezogen werden dürfte. Wenn diese Sammlung einstmals in einem Museum eine bleibende Stätte gefunden haben wird, dann wird es wohl niemandem wieder gelingen, eine solche Fülle der schönsten, mannigfaltigsten und interessantesten Zellenemails zusammenzubringen.

Diese wenigen Bemerkungen dürften genügen, um zu zeigen, in wie hohem Grade wir Seiner Excellenz Swenigorodskoi für den dargelegten Opfermuth zu Dank verpflichtet wären, auch dann, wenn diese Schätze weniger zugänglich gewesen wären. Doch auf allen seinen Reisen hat Herr Swenigorodskoi seine so seltenen Kostbarkeiten mitgenommen; wo in Italien, Deutschland oder sonstwo etwas zu vergleichen war, überall bot er den Archäologen seine Sammlung mit der grössten Liebenswürdigkeit zur Kenntnissnahme dar. Und nachdem Herr Swenigorodskoi seine Bemühungen von so ausserordentlichem Erfolg gekrönt gesehen, und als sein Gesundheitszustand anfing, seinem Sammeleifer ein unüberwindliches Hinderniss entgegenzusetzen, da begann er seine grosse geistige Energie auf den einen Gedanken zu konzentriren, wie er seine Sammlung in ausgiebigster Weise dem eingehenden Studium aller Kunstfreunde Europas weihen könne.

Die bisher beim Sammeln bezeigte Willenskraft und Opferfreudigkeit warf sich jetzt auf die Ausführung der eines fürstlichen Mäcenas wahrlich überaus würdigen Publikation,[1]) ein Monumentum aere perennius, das nach Jahrhunderten der kunstbeflissenen Nachwelt einen hohen Begriff von dem edlen Sinn Seiner Excellenz Swenigorodskoi einflössen und die spätesten Generationen veranlassen wird, ihrer in Dankbarkeit eingedenk zu sein.

B. Bilder der Swenigorodskoi'schen Sammlung.

Bei Beschreibung der figuralen Darstellungen, welche auf Tafel 1 bis 15 einschliesslich des Prachtwerkes mit möglichster Treue in der Grösse der Originale wiedergegeben sind, gedenke ich zunächst bei jedem Bilde das ihm besonders Eigenthümliche

---

[1]) Diese Worte des Verfassers beziehen sich auf das vom Herausgeber in der Vorrede genannte Prachtwerk über die Byzantinischen Zellenemails der Sammlung Swenigorodskoi, welches demnächst erscheinen wird.

zu besprechen, den allen gemeinsamen Typus aber sowie die ikonographischen und epigraphischen Merkmale, die zur Zeitbestimmung der Entstehung dieser byzantinischen Zellenemails dienen können, für den Schluss der Besprechung aufzusparen. Beginnen wir mit dem auf Tafel 1 dargestellten Heiland.

1. Jesus Christus (Tafel 1).

Wenn die Grundsätze richtig wären, welche M. Didron in seiner Iconographie chrétienne in dem Abschnitt über die „Histoire des portraits de Dieu le fils" aufgestellt,[1]) namentlich wenn sie auch für die griechischen Künstler Geltung gehabt hätten, dann wäre unser Emailleur, welcher den Heiland dargestellt hat, ein Anhänger derjenigen Theologen gewesen, welche behauptet haben, Christus sei in hässlicher Gestalt auf Erden erschienen. Die theologische Streitfrage, ob Christus schön oder hässlich gewesen, ist Jahrhunderte hindurch mit vielem Eifer behandelt worden; ob die Künstler sich bei diesem Streite betheiligt haben, ist mehr als zweifelhaft. Ein der höchsten Verehrung dienendes Bild des Heilandes herstellen, und dabei des letztern Gestalt in hässliche Formen hüllen wollen, das scheint einen Widerspruch in sich zu enthalten. Der abstrakte Theologe, wenn er noch dazu gegen die Bilder unfreundlich gestimmt ist, wie Tertullian, kann wohl sagen: „Ob er unansehnlich, ob er geringfügig, ob er nicht verehrungswürdig von Gestalt ist, er ist mein Christus".[2]) Die Kunst kann aber solchen Leitsternen nicht folgen. Deshalb sagt Didron mit Recht: „Wenn man zufällig eine hässliche Figur des Sohnes Gottes sieht, so kann man sich leicht überzeugen, dass diese Hässlichkeit nicht auf einer Meinung von der körperlichen Beschaffenheit, sondern einzig und allein auf der Unfähigkeit des Arbeiters beruht".[3])

Nun aber lässt Didron die Künstler dennoch Antheil nehmen an dem theologischen Streit, indem er sagt: „Die Künstler bildeten Jesum mit einem Barte als reifen Mann ab, wenn sie ihn hässlich darstellen wollten; diese feinfühlenden Naturen verklärten die kräftigen Worte Tertullians, indem sie

---

[1]) Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu par M. Didron. Paris 1843. p. 223—260.

[2]) Tertullian adv. Marcionem lib. III. cap. 17.

[3]) Histoire de Dieu par. M. Didron. p. 249 f.

dieselben auf die Menschheit (Christi) deuteten; diejenigen aber, welchen diese Erklärung widerstrebte, und welche Partei nahmen für die Schönheit des Erlösers, stellten ihn dar ohne Bart, mithin so viel als möglich frei von allem, was seine Menschheit kennzeichnet. Für die ersteren war also der hässliche Christus Mensch, für die letzteren der schöne Christus Gott. Für die einen war er ein Wesen, das sein Alter verräth, für die andern, die Anhänger der Schönheit, war er Gott, der nicht von gestern, nicht von heute, nicht von morgen ist, Gott, der kein Alter hat, weil er immer gewesen und immer sein wird. Jesus mit Bart ist der hässliche Christus der asiatischen und besonders der afrikanischen Kirchenväter, der bartlose Jesus ist der Christus der Väter der lateinischen Kirche und des ganzen Abendlandes".[1]) Das ist geistreich gesagt, aber es entspricht den Thatsachen nicht; wohl mag Didron einige Beispiele zur scheinbaren Begründung seiner Worte beibringen; verallgemeinert sind dieselben falsch für die lateinische, und erst recht für die griechische Kirche. Die erstere hat ihre Künstler niemals gezwungen, den Heiland nach einem fest bestimmten Typus darzustellen, die letztere wohl, und zwar sind offenbar seit den Tagen des Bilderstreites die Zügel, welche man dort der künstlerischen Phantasie angelegt hat, von Jahrhundert zu Jahrhundert fester angezogen worden.

Was unsere Frage betrifft, so sagt Professor Th. Buslajeff von der russischen Kunst, diesem Spiegelbild der griechischen Ikonographie: „Die vornehmste Eigenschaft der russischen Ikonographie ist der Mangel an bewusstem Suchen nach dem Schönen. Sie kennt nicht und will nicht kennen das Schöne um seiner selbst willen, und wenn sie der Hässlichkeit anheimfällt, so geschieht das einzig deshalb, weil sie durchdrungen ist von Verehrung für die Heiligkeit und Göttlichkeit der Person, welche sie darstellt; sie theilt ihnen die Erhabenheit im Bilde mit, welche der Frömmigkeit des Gläubigen im Gebete entspricht. Folgerichtig ersetzt sie die Schönheit durch den Adel des Ausdruckes".[2])

Man betrachte das Bild des Heilandes auf Tafel 1 mit Musse, man gebe sich der Wirkung desselben ohne Vorurtheil

---

[1]) A. a. O. p. 251 f.

[2]) Etudes d'iconographie chrétienne en Russie. Résumé et traduction d'un article du Prof. Th. Bouslajew par J. Dumouchel. Moskau 1874, p. 51 f.

hin, und man wird ganz gewiss sagen, der Künstler habe sich mit Erfolg bestrebt, das Bild des Gottmenschen in seiner unendlichen Erhabenheit darzustellen, nicht aber einen hässlichen Menschen, wie es sein müsste, wenn Didron Recht hätte.

Dem längst feststehenden byzantinischen Typus entsprechend wallt das tiefschwarze, über der Mitte der Stirn gescheitelte Haar in langen Locken bis zu den Schultern hinab. Der ebenso schwarze kurze Vollbart rahmt das mässige Oval des Antlitzes ein und spaltet sich unter dem Kinn in zwei Spitzen. Die länglichen Augen blicken zur Seite über die linke Schulter hin, über denselben wölben sich in leichtem Schwung die feinen Augenbrauen in der Mitte fast zusammenrückend; die lange feine Nase mildert den strengen Ausdruck des Mundes mit seinen abwärts gebogenen Winkeln. Ueber die hohe, faltenlose Stirn hängt eine kräftige Locke vom Scheitel herunter. Das obere Ende der Ohrmuschel schaut zwischen der Fülle des Haares nur ein wenig hervor. Der Hals ist lang, aber kräftig, die Hand fein, die Finger schlank. Die Farbe des Fleisches ist ausserordentlich warm und tief und zugleich von solch zarter Halbdurchsichtigkeit, dass das einfallende Licht eine ganze Fülle von Tönen in demselben erzeugt.

Diese verschiedenen Tinten in den Lichtern und Schatten haben Labarte verleitet anzunehmen, die byzantinischen Emailleure hätten verschiedene Töne nebeneinandergesetzt, um die Züge zu modelliren, man sehe aber der feinen Abstufungen wegen die Grenze der einzelnen Tinten nicht.[1] Dem ist jedoch nicht so. Die Fleischfarbe ist durchaus in einem einzigen Ton gehalten, aber die glänzend goldenen Metallscheiden, welche bis auf den Grund der Mulde reichen, bringen an ihrer dem Lichte zugekehrten Seite helle Töne, an der demselben abgekehrten Seite aber schmale Schatten hervor, welche dem Antlitz bei stetem Wechsel in überraschender Weise Leben einhauchen und so sehr das Entzücken der Zeitgenossen erregten, dass die Maler sich vielfach bestrebten, auf ihren Tafelmalereien diese Wirkung des Emails hervorzurufen.

Der Nimbus ist lapisblau, damit er sich von dem Goldgrund des Medaillons kräftig abhebe; er ist nur in den weissen Kreuzesbalken durch je einen grossen, ovalen Smaragd und vier

[1]) Labarte, Histoire, T. III.

kreisförmige, dunkelblaue Steinchen verziert; ein schmaler, braunrother Rand fasst den ganzen Nimbus und die weissen Kreuzesbalken rundum ein.

Am Halse, wie auch am Gelenk der rechten Hand, schaut ein schmaler weisser Streifen hervor, welcher von einem leinenen Untergewande herrührt, das unsern heutigen Hemden entspricht.[1]) Der Chiton ist am Halsausschnitte und an dem unteren Ende des eng anliegenden Aermels reich verziert. Eine breite gelbe Borte läuft dort rundum, welche von dem wunderschön gedämpften Graublau des Gewandes durch ein schmales rothes Streifchen getrennt ist. Die Borte am Halse ist durch quergestellte Perlenreihen in Quadrate getheilt, deren Mitte abwechselnd durch rothe und blaue rechteckige Steine, welche ebenfalls zur Länge des Besatzes quer stehen, markirt ist. Am Handgelenk fehlen die Perlen und reihen sich die rechteckigen Steine in der Längenachse dicht aneinander. Zwischen diesen gelben Besatz und den Stoff des Aermels schiebt sich ein grünes Stoffstückchen ein, welches mit einer nur wenig zur Geltung kommenden weissen Stickerei verziert ist.

Den rechten Oberarm bekleidet, von der rechten Schulter herabfallend, ein reich verzierter angustus clavus von gelbem Stoff, der noch reicher geschmückt ist, als die Halsborte des Chiton. Den äussern Rand des Clavus bilden dichte Perlenschnüre, zwischen denen quer gestellte Reihen von Perlen den Clavus in Quadrate theilen, deren jedes einen grossen Edelstein aufnimmt; die Steine sind auch hier abwechselnd dunkelblau und roth, die rothen sind eckig, die blauen mehr rundlich.

Der Clavus war ein in der spätern Zeit der römischen Republik aufgekommenes kleidliches Abzeichen der höheren Stände und ursprünglich ein längs der vorderen Mitte der Tunika vom Halsausschnitt bis zum unteren Rande eingewobener Purpurstreifen,[2]) dessen grössere oder geringere Breite den Senatoren- oder Ritter-Rang von einander unterschied.[3]) In Byzanz trugen die den höchsten Rang besitzenden kaiserlichen Beamten dasselbe Abzeichen zum Unterschied von den Inhabern der niederen Hofämter.[4]) Die dem Heiland und seinen Aposteln

---

[1]) H. Weiss, Kostümkunde. T. III. 4. bis 14. Jahrhundert, p. 77.

[2]) A. a. O. Alterthum. T. II. p. 1003.

[3]) A. a. O. p. 1005.

[4]) A. a. O. T. III. 4 bis 14. Jahrhundert, p. 105 u. 106.

eigene evangelische Einfachheit war wohl der Grund, warum die byzantinische Ikonographie deren Gewänder mit dem schmalen Clavus der unteren Hofchargen schmückte, während sie den Mänteln der Grossmartyrer den breiten Clavus auf den Mantel heftete, um dieselben als hervorragende Glaubenshelden zu kennzeichnen und gebührend zu ehren.

Das dunkelblaue Himation ist so in seinem Wurfe angeordnet, dass es die rechte Schulter nur leicht bedeckt und den Eindruck macht, als wenn es an dem gleichfalls vor der rechten Schulter geschlossenen Chiton befestigt sei, ohne dass die Art der Verknüpfung sichtbar wird. Der Mantel geht dann hinter dem Nacken her zur linken Schulter, um von dort aus, wie bei den antiken Rednern, die ganze linke Seite des Körpers mitsamt dem Arm und der Hand zu umhüllen, dem rechten Arm und der rechten Hand zur Begleitung der Rede freie Bewegung gestattend.[1])

In dem Bausch, welcher zwischen dem verhüllten linken Unterarm und der Brust entsteht, ruht ein grosses, leicht an den Körper angelegtes Buch, erinnernd an die Schriften des neuen Testamentes, welche Zeugniss geben von den Grossthaten des Gottmenschen auf Erden. Der gelbe Buchdeckel ist durch Perlenreihen, welche sich rechtwinkelig kreuzen, in zwanzig Quadrate getheilt, deren jedes einen Edelstein trägt, abwechselnd rothe scharfkantige und blaue abgerundete. An den meisten der grössern Edelsteine sowohl auf dem Buchdeckel als auf dem Clavus und im Kreuz des Nimbus hat der Emailleur nicht vergessen, die Art der Fassung zu kennzeichnen. Der Schnitt des Buches ist dunkelgrün; auf jeder sichtbaren Seite desselben verbinden je zwei dreieckige Schliessen die beiden Deckel des Buches; weisse Perlen bilden die Knöpfe der aus rothem Stoff hergestellten Verschlussbänder.

Auf die Zeichnung der rechten Hand hat der Emailleur offenbar besondere Sorgfalt verwendet, um ihr eine möglichst edle Form zu geben; dass ihm dieses in so hohem Grade gelungen ist mit so einfachen Mitteln, wie sie ihm zu Gebote standen, beweist mehr als alles Andere die hervorragende Tüchtigkeit des Künstlers. Die Hand ist vor der Mitte der Brust leicht erhoben wie zum Segnen.

---

[1]) Vergleiche Kondakoff, Geschichte der byzantinischen Kunst und Ikonographie p. 210.

Zu beiden Seiten des Bildes über Schulterhöhe lesen wir die bei den Bildern des Heilandes immer wiederkehrenden Abkürzungen des Namens Jesus Christus, nämlich die ersten und die letzten Buchstaben dieser beiden Worte, von einem liegenden ∾, dem Zeichen der Abkürzung, überragt. Die Schrift ist mit einem kräftigen Punzen in die Metallfläche vertieft, wie man auf Tafel 12 deutlich ersehen kann; die Vertiefung ist mit fast schwarz gebranntem blauem Email gefüllt.

2. Mutter Gottes (Tafel 2).

In seiner christlichen Ikonographie stellt Didron unter anderen sonderbaren Sätzen auch den folgenden auf: „In der Reihenfolge der Kunstdenkmäler offenbaren sich neben einander zwei ikonographische Thatsachen. Die Gestalt Christi, anfangs jugendlich, altert von Jahrhundert zu Jahrhundert in dem Masse, wie das Christenthum selbst an Alter zunimmt. Die Gestalt der Jungfrau dagegen, ältlich in den Katakomben, wird von Jahrhundert zu Jahrhundert jugendlicher; von 40 oder 50 Jahren, welche sie anfänglich hatte, sind ihr zu Ende der gothischen Epoche nicht mehr als 20 bis 15 Jahre geblieben. In dem Masse wie der Sohn altert, sehen wir die Mutter jugendlicher werden. Gegen das dreizehnte Jahrhundert haben Jesus und Maria dasselbe Alter, ungefähr 30 oder 35 Jahre; Mutter und Kind, die sich damals begegneten, trennten sich in der Folge wieder, um sich mehr und mehr von einander zu entfernen“.[1]) Wenn man diese bestimmten Sätze allein auf sich wirken liesse, würde man am Ende auf das grosse Ansehen Didron's hin schwören, dass die Sache sich wirklich so verhielte; doch die Reihenfolge der Denkmäler redet eine ganz andere Sprache.

Man schaue doch nur einmal in das erste beste Werk über die Kunstgeschichte der Katakomben, etwa in die Roma sotterranea von Prof. Dr. Kraus, und halte sich an die Bilder, welche unzweifelhaft die Mutter Gottes darstellen. (Die Bilder der matronenhaften weiblichen Oranten können ja auch auf die Personifikation der Kirche gedeutet werden.) Wo ist da die Matrone von 40 oder 50 Jahren? De Rossi, der grosse Erforscher des unterirdischen Rom, hält das Freskogemälde in der Katakombe der h. Priscilla aus guten Gründen für die

[1]) Didron, Iconographie chrétienne, p. 231.

älteste auf uns gekommene Darstellung der Mutter Gottes, die seiner Meinung nach vor der Mitte des zweiten Jahrhunderts entstanden sein muss.[1]) Die Anbetung der Weisen in der Katakombe S. Pietro e Marcellino setzt de Rossi in die erste oder zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts.[2]) Das Freskobild in dem Arkosolium der sogenannten Katakombe von S. Agnese mag der Mitte des vierten Jahrhunderts angehören;[3]) überall finden wir den klassisehen Gesichtstypus einer jugendlichen Mutter, einer Römerin von etwa 20 Jahren.

Wie die nachkonstantinischen Künstler allenthalben die Mutter Gottes darzustellen pflegten, das zeigt zur Genüge Prof. Kondakoff, da wo er die bekannte syrische Evangelienhandschrift des Mönches Rabulas (586 nach Christus geschrieben) bespricht: „Der Typus der Gottesmutter zeichnet sich durch besondere Jugendlichkeit aus und kommt daher dem ältesten Bilde der Gottesmutter in der Malerei der Katakomben und den Mosaiken in Maria Maggiore nahe“.[4]) Wir sehen hier, wie bei der Beschreibung des Bildes des Gottmenschen, dass Didron sich eine Theorie gebildet hat, ohne die Denkmäler der Kunst in ihrer Gesamtheit zu Rathe zu ziehen. Sind seit der Zeit, da Didron jene Sätze schrieb, in den Katakomben auch manche neue Entdeckungen gemacht worden, welche seiner Theorie gründlich widersprechen, so waren doch auch damals Monumente der altchristlichen Kunst genugsam vorhanden, die den so verdienstvollen Forscher hätten abhalten sollen, so allgemeine Behauptungen aufzustellen. Doch kehren wir zu unserer Madonna zurück.

Ist der Gesichtsausdruck derselben auch echt byzantinisch und weit entfernt von dem klassischen Typus der altchristlichen Kunst, so hat er doch von dem letzteren die Jugendlichkeit als unverkürztes Erbe herübergerettet. Die lange, feine und gerade Nase krümmt sich nur leicht an der Spitze und nähert sich stark dem mageren kleinen Munde. Das volle runde Kinn springt nur wenig vor. Ueber den sehr länglichen

---

[1]) Roma sotterranea. Die römischen Katakomben von J. Spencer, Northcote und W. R. Brownlow, bearbeitet von Prof. Dr. Fr. Kraus. Freiburg im Breisgau 1873. Taf. IV, 1.

[2]) A. a. O. Taf. IV, 2.

[3]) A. a. O. p. 264 ff.

[4]) Kondakoff, Geschichte der byzantinischen Kunst ect. p. 82.

Augen wölben sich grosse schwarze Augenbrauen in feinen Linien. Die Stirn ist nicht hoch; das Oval des Gesichtes zart und anmuthig, wenn auch der ernste Blick der Augen der Anmuth der Züge grossen Abbruch thut. Der Hals ist ausserordentlich zart und schlank.

Als Kopfbedeckung trägt die Mutter Gottes auf unserem Bilde eine lichtblaue Haube mit gelber Randeinfassung: das Kukulion, welches schon die Madonna in der Handschrift des Rabulas trägt, und das bis auf den heutigen Tag in der griechischen und russischen Ikonographie der Mutter Gottes eigenthümlich geblieben ist.[1]) Ueber diese derbstoffige Haube legt sich die dunkelblaue leichte Pänula in gefälligem Faltenwurf. Die Pänula, im Alten Testament von den vornehmen Juden als Luxusgewand getragen,[2]) war bei den Römern ein Schutzkleid, „welches bei regnerischem Wetter von allen Ständen und von beiden Geschlechtern fast gleichmässig in Form eines mit Kopfloch versehenen Mantels über die anderweitige Bekleidung angezogen wurde".[3]) In Byzanz war es „ein Schulterbehang, den man über den Rücken breitete, indem man die oberen Enden des Mantels über die Schultern nach vorn legte, und falls es dessen Stofffülle zuliess, das auf der linken Schulter ruhende Ende zur rechten Schulter und das auf der rechten ruhende über die linke nach rückwärts warf, schliesslich den Obertheil des Gewandes über den Kopf nach vornhin zog. Diese Anordnung des Oberkleides im Verein mit der schleppenden Stola bildete sicher das Hauptmerkmal für die ehrsame Frau als solche, und ward in dieser Eigenschaft von der byzantinischen Kunst für die Behandlung der Gewandung der Mutter Gottes durch alle Epochen bis auf die Gegenwart festgehalten.[4])

Ein Blick auf die Tafel 2 wird zeigen, dass der Emailleur trotz der durch seine Technik geforderten zahlreichen Goldfäden den beschriebenen Wurf der Pänula klar und deutlich dargestellt hat. Stirn und Brüste sind durch drei gelbe Kreuzchen von gleicher Balkenlänge geschmückt, welche in der byzantinischen Ikonographie die Bedeutung haben, dass sie an die unversehrte Jungfrauschaft Maria's vor, in und nach der Geburt

---

[1]) Kondakoff. A. a. O. p. 76.

[2]) H. Weiss, Kostümkunde. Alterthum. p. 330.

[3]) A. a. O. p. 963.

[4]) A. a. O. 4. bis 14. Jahrhundert. p. 77 f.

des Erlösers erinnern.[1]) Oft haben diese Abzeichen die Gestalt von kleinen Sternen; wo sie fehlen, liegt wohl ein Vergessen des Künstlers vor.

Weil Cyrill von Alexandrien die Christenheit zuerst auf die Gefährlichkeit der nestorianischen Irrlehre aufmerksam gemacht und durch Eifer und Ausdauer es dahin gebracht hat, dass die ökumenische Synode zu Ephesus i. J. 431 jene Irrlehre verdammte, und die Mutter Gottes allgemein als θεοτόκος d. h. Gottesgebärerin verehrt wurde, setzt die griechische Ikonographie einen Stern oder ein Kreuzchen auf dessen Kopfbedeckung. In dem Handbuch der Malerei vom Berge Athos heisst es in dem Paragraphen über „die heiligen Bischöfe, ihre Kennzeichen und ihre Beischrift: „Januar 18. und Juni 9.: der h. Cyrillus von Alexandrien, grauhaarig mit langem gespaltenem Barte, trägt auf seinem Haupte eine Hülle mit einem Kreuz". Der russische Podlinnik, d. h. Anleitung zum Malen von Heiligenbildern, kennt indes diese Auszeichnung des h. Cyrill nicht, obschon er sowohl unter dem Datum des 18. Januar wie unter dem des 9. Juni dessen Gestalt weitläufig beschreibt; im Bilder-Podlinnik trägt der Heilige beide Male eine einfache Mitra.[2])

---

[1]) Alterthümer des russischen Reiches. Text. T. I. p. 8.

[2]) Die Mönche auf dem Berge Athos führen ihre Heiligenbilder nach Anleitung eines Handbuches (ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς = Handbuch der Malerei) aus, welches Didron im Besitze eines Malers auf dem h. Berge kennen gelernt und vermittelst einer Abschrift und Uebersetzung uns bekannt gegeben hat. (Ins Deutsche übersetzt von Godeh. Schäfer, Trier 1855.) Didron meint, die Handschrift, welche er habe kopiren lassen, datire ins 15. oder 16. Jahrhundert hinauf. (p. 23. Anmerkung.) Er irrt in diesem Punkte, denn der Paragraph 50 ist überschrieben: „Wie man moskowitisch arbeitet", und Professor Buslajeff sagt in der oben citirten Schrift p. 32: „Unter dem Einfluss der geschichtlichen Ereignisse konnten die ersten Malerschulen von Moskau nicht gegründet werden vor dem 17. Jahrhundert"; also konnten die Maler vom Berge Athos erst im späteren Verlauf des 17. Jahrhunderts Kenntniss erlangen von den Eigenthümlichkeiten der Malweise der Moskauer Schule.

Dieses Handbuch der Malerei vom Berge Athos enthält vorab eine Anleitung zum Malen, bestehend aus vielen Rezepten, und erklärt dann in knapper Form nach der geschichtlichen Reihenfolge die Gestalten der Personen und die Darstellungsweise der Wunder des Alten und Neuen Testamentes. Ganz anders sind die russischen Handbücher der Malerei eingerichtet. G. Philimonow hat 1874 in Moskau eine „Gesammelte Anleitung zur Malerei von Heiligenbildern, XVIII. Jahrhundert", heraus-

Der reiche Faltenwurf der Pänula bedeckt den Oberkörper der Mutter Gottes so vollständig, dass von dem lichtblauen Chiton nur die engen Aermel eben zum Vorschein kommen. Am Handgelenk ziert ein gelber Besatz die Aermelenden, von dem graublauen Stoff des Gewandes durch ein schmales rothes Bändchen getrennt. Die gelbe Borte trägt quergestellte, längliche Edelsteine; rothe und blaue wechseln mit einander ab. Die Steine sind durch je zwei Perlen von einander getrennt. Das leinene Untergewand tritt wie beim Heiland mit schmalen Streifen zu Tage, jedoch nur an den Handgelenken, nicht auch am Halse. Die Hände sind zum Gebete leicht erhoben und mit den inneren Flächen gegen einander gekehrt, in derselben Haltung, welche bei gewissen Gebeten während der h. Opferhandlung des Priesters diesem vorgeschrieben ist. Die rechte Hand ist in der Zeichnung wohl gelungen und zeigt anmuthige Formen; die linke dagegen ist schon beim Vertiefen der Mulde mit dem Hammer missglückt und zu breit gerathen. Der Nimbus ist von sehr schönem, halbdurchsichtigem Smaragdgrün. Die grosse Fläche ist gebrochen durch einen Kranz von neun quadratischen, d. h. gleicharmigen Kreuzchen, zwischen denen je zwei Perlen in radialen Reihen stehen. Die Kreuzchen sind abwechselnd roth und dunkelblau. Ein braunrother Rand um-

---

gegeben. Eine solche Anleitung zur Malerei heisst in russischer Sprache Podlinnik. Er enthält eine kurze Belehrung über die sieben ersten allgemeinen Kirchenversammlungen und zählt dann 46 heilige Väter und Bekenner auf, welche um der Heiligenbilder willen „vieles erduldet haben von den ketzerischen Bilderstürmern“. Es folgen dann die Heiligen, deren Namen in den Minäen, d. h. Legendensammlungen, nicht enthalten sind; weiter kurze Beschreibungen des Lebens, Leidens und der Gedächtnisstage der Heiligen nach den Monaten geordnet, angefangen vom 1. September, dem Beginn des griechisch-orthodoxen Kirchenjahres, nebst ausführlichen Angaben über die Darstellungsweise der Heiligen. Alphabetische Register erleichtern den Gebrauch des Buches sehr.

Daneben gibt es in Russland „gezeichnete“ Handbücher der Malerei, welche in einfachen Linien und wenigen Schattirungen die Gestalten der Heiligen und die Begebenheiten darstellen, welche an den einzelnen Tagen des Jahres gefeiert werden. Kurze Angaben über die Farben stehen oberhalb eines jeden Bildes. Das kunstgewerbliche Museum zu Moskau hat 1869 den sogenannten Stroganoff'schen Bilderpodlinnik herausgegeben. Derselbe gehört dem Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts an. Fortan werde ich der Kürze halber das Handbuch der Malerei vom Berge Athos: Hermeneia, die geschriebene Anleitung der Russen: Podlinnik, die gezeichnete: Bilder-Podlinnik nennen.

gibt den ganzen Nimbus. Zur Seite der Figur auf Schulterhöhe sind die stets das Bild der Madonna begleitenden Abkürzungen der Worte μήτηρ θεοῦ, d. h. Mutter Gottes, angebracht.

3. Johannes der Vorläufer (Tafel 3).

Die byzantinische Kunst hat besonders während ihrer zweiten Blütheperiode eine besondere Vorliebe für die Darstellung Johannes des Vorläufers offenbart. Anfangs stellte die Ikonographie den Täufer noch dar in apostolischem Gewande, wie z. B. im syrischen Evangelium des Mönches Rabulas.[1] Im vatikanischen Codex des Cosmas Indicopleustes (Vatic. No. 699) zeigt das Gesicht des Johannes „eine bemerkenswerthe Gutmüthigkeit", sein Typus ist der späteren „wilden Düsterheit des Einsiedlers völlig fremd".[2] Dieser spätere Typus kommt aber schon in der Handschrift der Homilien über die Jungfrau Maria des Mönches Jacob (Vatic. Nro. 1162 und Pariser Nationalbibliothek Nro. 1208) vollauf zur Geltung. Kondakoff sagt hierüber: „Ausser dem allgemeinen byzantinischen Typus erhält besondere Bedeutung der akademisch-schülerhafte Typus des Vorläufers — eines trockenen Asceten mit verfilzten Haaren und ausgemergeltem Gesicht".[3] Seroux d'Agincourt hat diese Handschrift dem zwölften Jahrhundert zugeschrieben, ohne irgend welche Angabe von Gründen. Labarte sagt in seiner Erklärung zur Tafel 87 des Albums, dass die Schrift der Vatikanischen wie der Pariser Handschrift auf das elfte Jahrhundert hinweisen; sowohl Bordier[4] als auch Kondakoff zollen dieser Zeitbestimmung Beifall.

Unser Johannes zeigt von der „wilden Düsterheit" des Einsiedlers und dem „abgemergelten Fleisch" des Asceten ebensowenig wie von der „Gutmüthigkeit" des Typus der Handschrift des Cosmas Indicopleustes. Diese letztere wird aufgehoben durch die herabhängenden Mundwinkel und die zur Seite schauenden Augen; ein Blick auf Tafel 12 wird das zur Genüge darthun; denn dem Typus der Rückseite mangelt es bei allem Ernst des Ausdruckes nicht an einer gewissen Gutmüthigkeit.

---

[1]) Kondakoff, Geschichte der byzantinischen Kunst ect. p. 82.
[2]) A. a. O. p. 98.
[3]) Kondakoff. A. a. O. p. 221.
[4]) Bordier, Description des peintures ect. p. 147 ff.

Die Nase ist lang und gerade und nur an der Spitze ein wenig gebogen. Die Augenbrauen sind leicht geschwungen; über der mässig hohen und nicht breiten Stirn hängt eine einzelne Locke. Das längliche Gesicht, der kräftige Hals, die Farbe des Fleisches sind durchaus gesund und verrathen keinerlei Aehnlichkeit mit den krankhaften Typen der Propheten und Einsiedler der späteren byzantinischen Ikonographie. Die Magerkeit des Gesichtes und der Arme ist vortrefflich in den Grenzen der Natur gehalten und hütet sich vor aller unkünstlerischen Uebertreibung. Die Hände sind in derselben Stellung zum Gebete erhoben und ausgebreitet, wie die der Mutter Gottes. Die fast ganz sichtbaren Unterarmschenkel sind unbekleidet; auch hier ist die aus den Umrissen der Figur heraustretende Hand weniger gelungen als die andere.

Das Haar ist tiefschwarz und hängt in langen Locken weit auf die Schultern herab; der Vollbart ist fast kurz und theilt sich unter dem Kinn in vier Strähnen. Durch zahlreiche Locken, welche sich rundum von der Masse der Haare trennen, hat der Emailleur angedeutet, dass der Vorläufer sein Haar nicht gepflegt; an eine „Verfilzung" der Haare hat er indes offenbar nicht gedacht. Dass der Künstler seinen Vorläufer nicht als wilden Asceten und Einsiedler charakterisiren wollte, geht auch aus dem Umstande hervor, dass er am Halse einen Streifen eines leinenen, ärmellosen Chiton hervorschauen lässt; ein wilder Einsiedler trägt doch gewiss keine leinenen Unterkleider.

Gleich der Mutter Gottes ist der Vorläufer in eine dunkelblaue Pänula gehüllt, welche jedoch nicht über den Kopf gezogen ist; auch hier ist der Faltenwurf klar und bestimmt gezeichnet.

Der Nimbus ist von einem eigenthümlich gedämpften Blaugrün. Dass der Emailleur hier kein smaragdgrünes Email genommen, wie bei der Mutter Gottes, das zeugt von der unbezwingbaren Vorliebe desselben für ruhige Farbenstimmungen; keinem Heiligen, der schwarzes Haar trägt, hat er einen grünen Nimbus gegeben, weil das durchscheinende Grün zu dem undurchsichtigen Schwarz einen zu grossen Gegensatz gebildet haben würde. Wiederum wechseln neun theils rothe, theils gelbe quadratische Kreuzchen mit radial gestellten Perlenpaaren ab. Wenn irgend einer von den Nimben beweisen kann, dass die kleinen Verzierungen der Fläche weniger dem Bedürfniss nach Schmuck, als der technischen Haltbarkeit des Emails

dienen, dann ist es der des Vorläufers; denn hier sind die Verzierungen mit einer herausfordernden Unregelmässigkeit angebracht, die durch Unfähigkeit des Künstlers gewiss nicht erklärt werden kann; auch dass fünf Perlen von dem Grünblau der Fläche überdeckt sind, hat dem Emailleur offenbar wenig Kummer gemacht, denn wenn er über dem Scheitel der Figur nur noch ein wenig von dem grünblauen Himmel weggeschliffen hätte, dann wären auch diese Perlen zum Vorschein gekommen, schimmern sie doch jetzt schon durch. Ein rothbrauner Rand umgibt den ganzen Nimbus.

Mit derselben Sorglosigkeit wie die Ornamente ist auch die Schrift behandelt. Das ὁ ἅγιος ist abgekürzt. In dem grossen runden O steht ein kleines α; ein verkürztes γ und ι haben über dem O Platz gefunden. Der Name Johannes ist in der wiederkehrenden Abkürzung ιῶ geschrieben. Die Worte ὁ πρόδρομος = der Vorläufer sind in launiger Weise vertheilt. Die drei ersten Buchstaben stehen in einer wagerechten Reihe unter dem Namen Johannes, der vierte ο hat sich wie ein Flüchtling neben die rechte Hand versteckt; der Rest steht in senkrechter Reihe zur Linken der Figur.

4. Der h. Petrus (Tafel 4).

Eusebius, der Zeitgenosse Constantins des Grossen, erzählt in seiner Kirchengeschichte, er habe alte Bilder der Apostelfürsten Petrus und Paulus gesehen. Die Bilder scheinen ihm ihre Entstehung der Gepflogenheit der Heiden zu verdanken, welche auf diese Weise die der Auszeichnung würdigen Männer ehrten.[1]) Wir dürfen uns deshalb nicht wundern, wenn die Bilder der heiligen Petrus und Paulus schon in der frühesten Zeit christlicher Kunst eine feste Gestalt angenommen haben. Auf Grund dieser Thatsache hat man in zwei Porträtköpfen auf einer 75 Millimeter im Durchmesser haltenden Bronceplatte, welche in der Katakombe der h. Domitilla gefunden wurde, unbedenklich die Bilder der beiden Apostelfürsten erkennen zu müssen geglaubt.[2])

---

[1]) Sed et antiquas ipsorum imagines a quibusdam conservatas nos vidimus, quod mihi videtur ex gentili consuetudine indifferenter observatum, quod ita soleant honorare, quos honore dignos duxerint. Historia eccles. lib. VII. cap. 14.

[2]) Fr. Kraus, Roma sotterranea ect. p. 297 und Tafel VI.

Man verweist das Datum der Entstehung dieses Denkmals in die Zeit der Flavier (70—96 nach Christus), also fast in die Lebenszeit der Apostel selbst. Professor Kraus macht nun darauf aufmerksam, dass die Beschreibung der äusseren Erscheinung der beiden Apostelfürsten bei Nicephorus Callisti mit den beiden Porträtköpfen in auffallender Uebereinstimmung steht. Wenn man nun bedenkt, dass Nicephorus um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts in Konstantinopel lebte, und erwägt, dass Eusebius zwar alte Bilder Petri und Pauli gesehen, aber nichts von schriftlichen Ueberlieferungen über das Aussehen der beiden Jünger des Herrn zu sagen weiss, dann drängt sich der Gedanke auf, Nicephorus habe aus Quellen geschöpft, welche ihre Beschreibung auf antike Bilder gründeten. Altchristliche Bilder mochten zur Zeit des Nicephorus in hohem Ansehen stehen, auf die Kunstübung selbst hatten sie indes nur während der ersten Blütheperiode der byzantinischen Malerei massgebenden Einfluss.

In der zweiten Blütheperiode, d. h. seit dem Schluss des neunten Jahrhunderts, trat der eigenthümlich byzantinische Stil mehr und mehr in den Vordergrund auch sogar bei denjenigen Heiligenbildern, welche am schärfsten den altchristlichen Typus bis dahin beibehalten hatten, also bei den Bildern Christi, der Mutter Gottes, der Apostel, Basilius' des Grossen, Chrysostomus u. s. w.[1]) Wir dürfen deshalb keineswegs erwarten, dass zwischen der Beschreibung des Nicephorus in Byzanz und den Bildern des h. Petrus aus den Zeiten nach dem Bilderstreit eine allzu grosse Aehnlichkeit besteht.

Es bleibt der runde Kopf mit kurzem lockigem Haar und kurz geschnittenem gekräuseltem Bart und den etwas gewöhnlichen Zügen zu besprechen.[2]) Die Einzelheiten der Züge: der Nase, des Mundes, der Augen, der Hautfarbe waren immerhin der Aenderung durch den wechselnden Stil der Jahrhunderte und der Länder unterworfen. So sagt Nicephorus vom h. Petrus: „Sein Angesicht war ziemlich blass und weiss".[3]) Die Hermeneia schweigt über die Hautfarbe des Apostels, dagegen heisst es im Podlinnik: „Von Gesicht ist er bräunlich und blass".[4])

---

[1]) Kondakoff. A. a. O. p. 90.
[2]) Fr. Kraus, Roma sotterranea p. 298.
[3]) ὕπωχρος δὲ τὴν ὄψιν καὶ μάλα λευκός. A. a. O. p. 298.
[4]) Podlinnik von G. Philimonow p. 375.

Unser Emailleur aber hat, den alten Ueberlieferungen der Kunst folgend, die Gesichtsfarbe des h. Petrus voll blühender Gesundheit, ohne jede nervöse Blässe dargestellt. Ebenso hat der Künster ganz den Typus festzuhalten sich bestrebt, welcher sich in der ersten Blütheperiode der byzantinischen Kunst, also vor dem neunten Jahrhundert ausgebildet und festgestellt hatte: „mit breiter, mässig hoher Stirn, glatt abgerundeten eleganten Augenbrauen, grossen tiefliegenden Augen, gerader und feiner psychischer Nase, fein geschnittenem, doch hinreichend breitem Munde und überhaupt starker Entwickelung des oberen Theiles des Ovals“.[1]) Dieser von Professor Kondakoff beschriebene Typus passt Zug um Zug auf das Bild des h. Petrus wie Tafel 4 ihn vergegenwärtigt, nur kommen noch die zur Seite schauenden Augen und die herabhängenden Mundwinkel hinzu als charakteristische Merkmale einer spätern Periode der Kunst.

Und nun vergleichen wir dieses Bild mit dem auf Tafel 12 wiedergegebenen; interessant ist es, sich eine Durchzeichnung nach dem einen Bilde zu machen und selbe auf das andere zu legen. Als der Künstler mit dem Perlpunzen den Kopf mit leichter Hand flott vorzeichnete, fühlte er sich weniger als Ikonograph, der sich streng an die Regeln seiner Kunst zu halten hatte; er war für den Augenblick mehr ein Kind seiner Zeit, und unbewusst schuf er einen ganz anderen Typus als nachher, da er sorgfältig erwägend die zarten Goldfäden mit feiner Zange bog und anordnete. Sein Punzen zeichnet eine weniger breite und sehr viel niedrigere Stirn, hochgewölbte in der Mitte zusammen wachsende Augenbrauen, einen ganz andern Mund, kleinere Ohren. Durch diese augenfälligen Unterschiede gegen die Vorderseite wird die Rückseite des Bildes des h. Petrus eines der interessantesten Denkmäler, welches uns einen Einblick in das ikonographische Schaffen der byzantinischen Kunsthandwerker thun lässt.

Die grauen Haare machen die byzantinischen Emailleure stets vermittelst eines sehr lichten Blau, weil dieses neben der Fleischfarbe in ruhiger Harmonie steht, während weisses Email hart wirken würde. Uebrigens scheint die Herstellung eines für diesen Zweck ganz passenden lichtblauen Emails sehr schwierig und gar nicht jedermanns Sache gewesen zu sein; ebenso schönes Blau für das Greisenhaar, wie das auf unserem

---

[1]) Kondakoff. A. a. O. p. 143.

Bilde des h. Petrus habe ich nur einige wenige Male, z. B. bei den Apostelfiguren der Pala d'oro, schöneres aber niemals gesehen. Sonderbarer Weise haben in der Handschrift No. 923 der Pariser Nationalbibliothek alle Greise himmelblaues Haar, was sehr auffallen muss, weil die Palette der Miniaturisten nicht im entferntesten mit den Schwierigkeiten zu kämpfen hat, wie die Palette der Emailleure. Der Maler dieser Handschrift scheint denn auch ein besonders ungeschickter Mann gewesen zu sein, der nicht wusste, bei wem er für seine Kunst lernen solle; Professor Kondakoff betont ganz besonders scharf die schlechte Technik dieser dem neunten Jahrhundert angehörenden Handschrift, die in der Zeichnung vielfach klassische Muster des sechsten und siebenten Jahrhunderts kopirt.[1]) Um so auffallender muss die theilweise Nachahmung unpassender Emailfarben erscheinen.

Der Nimbus ist smaragdgrün und geschmückt mit zehn quadratischen Kreuzchen von abwechselnd rother und lapisblauer Farbe; zwischen den Kreuzchen stehen wieder je zwei radial geordnete Perlen; nur in den Winkeln am Halse und über dem Scheitel fehlt wegen des beschränkten Raumes eine der Perlen. Ein braunrother Rand umgibt den Nimbus.

Der h. Petrus trägt auf unserem Bilde ein leinenes Untergewand ohne Aermel, darüber einen hellgrauen Chiton, der weder am Halse noch an den Handgelenken verziert ist. Der schmale Clavus fällt von der rechten Schulter herab; er ist gelb, hat rothe Randeinfassungen und ist mit langen, an den Enden abgerundeten, dunkelblauen Steinen geschmückt, zwischen denen je eine Perle gefasst ist. „Bis zum Schlusse des neunten Jahrhunderts trugen die Apostel in der byzantinischen Ikonographie noch einen weissen Chiton mit braunen Streifen und bläulichen Schatten". „Die Kunst des zehnten und elften Jahrhunderts ersetzte in der Miniaturmalerei die weisse Farbe der Gewänder durch Himmelblau und Rosa".[2])

Die Palette der byzantinischen Emailleure kannte kein Rosa, darum ersetzte unser Künstler diese Farbe im Himation durch Lapisblau, das er meisterhaft zu dem lichtblauen Chiton zu stimmen wusste, so dass eine Farbenharmonie entsteht, welche auch dann ihren Reiz nicht verliert, wenn man alle

---

[1]) Kondakoff. A. a. O. p. 110.
[2]) A. a. O. p. 154 f.

Medaillons der Sammlung Swenigorodskoi nebeneinander legt, so dass man sie mit einem Blick überschauen kann. Der Emailleur, welcher die Apostelfiguren der Pala d'oro von Venedig hergestellt hat, hat Mannigfaltigkeit in die Gewänder derselben bringen wollen; er hat zu diesem Ende z. B. dem zweiten Greise, der hinter dem Apostel Petrus steht, einen lichtgrünen Chiton gegeben, der abscheulich hart wirkt. Je mehr man überhaupt die Medaillons der Sammlung Swenigorodskoi mit anderen Zellenemails vergleicht, desto mehr begeistert man sich für die Erfolge, die der ungemein feine Farbensinn des Urhebers der Medaillons zu erzielen verstanden hat.

Das Himation des h. Petrus liegt wie beim Heilande auf der rechten Schulter leicht auf, geht über die linke Schulter voll hinweg und wird von dem rechten Unterarm gegen die Brust gedrückt. Die rechte Hand erhebt sich zu derselben Geste, wie die gleiche Hand des Heilandes. Wenn man die Hand des Petrus mit derjenigen Christi vergleicht, dann begreift man erst recht, mit welcher Sorgfalt und Geschicklichkeit die Hand des letztern hergestellt ist. Die linke Hand des h. Petrus hält eine weisse Rolle, welche an seine apostolischen Briefe erinnert; auch das die Rolle verschliessende Band[1]) ist oberhalb des Zeigefingers sichtbar. Auf der Rückseite (Tafel 12) ist die linke Hand nicht nur tiefer gestellt, als auf der vorderen Bildfläche, sondern sie fasst auch nur den Stab, der über die Schulter gelehnt ist.

Dieser Stab hat eine eigenthümliche Form; der braune Stock erhält in Ohrhöhe eine schwarzblaue Spitze, welche alsbald sich verästelt, so zwar dass zwei Aeste zusammen einen nach oben offenen Halbkreis bilden; der mittlere, geradedurchgehende trägt auf seiner Spitze ein Kreuz. Dieser Stab ist ohne Zweifel das Sinnbild des Hirtenamtes und der Herrschaft: „ῥάβδος εὐθύτητος, ἡ ῥάβδος τῆς βασιλείας σου = virga directionis, virga regni tui" nach Psalm. 44,7. In demselben Sinne als Zeichen der Herrschaft tragen ihn in der griechischen Ikonographie die Engel,[2]) wie z. B. auf den Fresken der St. Georgskirche in der Rurik'schen Festung Alt-Ladoga[3]) und auf der Pala d'oro zu

---

[1]) von Gardthausen, Griechische Paläographie, p. 54.

[2]) G. Schäfer, Handbuch der Malerei vom Berge Athos, p. 103.

[3]) Prochoroff, Christliche Alterthümer (Russisch). Juniheft 1871. Tafel 3 und 4.

Venedig. Die Stäbe der Erzengel auf der Pala d'oro sind roth und enden in eine dreitheilige grüne Spitze, fast genau so, wie unser Stab Petri, nur dass in Venedig die Seitenzweige gestreckt und nicht gebogen sind und deutlicher in einer kugelförmigen Anschwellung endigen. In der abendländischen Kirche trug der Papst einen ähnlichen Stab mit einem Kreuze oberhalb des Knaufes. Interessant ist ferner, dass die Stäbe der Erzengel auf der Pala d'oro mit einem Schweisstuch versehen sind, gleich den Abtstäben in der abendländischen Kirche.[1])

In der russischen Kirche tragen die Bischöfe Stäbe, welche durch ihre T-Form noch stark an den Ursprung der Bischofsstäbe als Stützen des hohen Greisenalters erinnern; die Bischöfe der lateinischen Kirche sowie die Aebte haben im frühen Mittelalter ebenfalls diese T-förmigen Stäbe getragen; das beweisen unter anderen der Stab des h. Heribert in Deutz bei Köln und der des h. Servatius in Maestricht.[2])

„Seit der Zeit des Patriarchen Nikon (1652—1657 Patriarch von ganz Russland) kommen in der russischen Kirche Stäbe mit zwei Schlangen am Quergriff vor, andeutend die Verwandlung des Stabes des Moses in eine Schlange. Zuweilen wurde der Quergriff auch durch geschnitzte, entfaltete Blüthen geschmückt zur Erinnerung daran, dass auch Aarons Hohes Priesterthum durch das Blühen seines Stabes bestätigt wurde".[3]) Die gelehrten Verfasser der russischen Alterthümer waren weit entfernt sagen zu wollen, dass unter dem Patriarchat Nikons eine Neuerung eingeführt worden sei; ist es doch eine allgemein bekannte Sache, dass Nikon mit aller Kraft seines Geistes an der Wiederherstellung alter Liturgie und alter kirchlicher Gebräuche gearbeitet hat.[4])

Wir könnten bei unserem Stabe Petri wohl mit Recht die beiden gebogenen Abzweigungen für Schlangen erklären und an den Stab Mosis denken: ist doch auf zahlreichen Bildern der ersten christlichen Jahrhunderte Petrus geradezu als Moses

---

[1]) Archäologisches Wörterbuch der Kunst des germanischen Alterthums ect. von Müller und Mothes. T. I. p. 15.

[2]) Elements d'archéologie chrétienne par Chanoine Rensens. Aix-la-Chapelle 1885. T. I. p. 502 f. fig. 547 und 550.

[3]) Alterthümer des russischen Reiches ect. T. I. p. 159.

[4]) Kirchenlexikon von Wetzer u. Welte. Freiburg i. B., 1852. T. IX. p. 468. Vergleiche Geschichte der Kirche Russlands von Philaret. Frankfurt a. M., 1872. T. II. p. 119—136.

des neuen Testamentes bezeichnet, indem er mit dem Stabe Wasser aus dem Felsen schlagend dargestellt und durch beigesetzte Schrift als Petrus bezeichnet wird, damit dem Beschauer kein Zweifel über den Sinn der Darstellung bleibt.[1]) Aber der Vergleich mit den Stäben der Erzengel auf der Pala d'oro, bei denen offenbar an Blüthen gedacht ist (das beweist sowohl die Form als die Farbe der dreitheiligen Spitzen), wirft ein bedeutendes Gewicht in die Wagschale zu Gunsten der Vorstellung von dem Stab Aarons; das Kreuz über der dreifachen Blüthe erklärt sich dann von selbst als Sinnbild des Neuen Testamentes, so dass Petrus als der sichtbare Hohepriester des Neuen Bundes durch den Stab bezeichnet wird. Wie dem auch sein mag, ob Schlangen, ob Blüthen den Stab Petri umgeben, ob Petrus als Moses oder als Aaron des Neuen Testamentes bezeichnet wird, der Sinn ist der: der Stab kennzeichnet den h. Petrus als das Oberhaupt der Apostel.

Zu beiden Seiten des Bildes stehen in senkrechten Linien die Worte: ὁ ἅγιος πέτρος = „der h. Petrus."

5. Der h. Paulus (Tafel 5).

Nicephorus Callisti schreibt in seiner oben schon erwähnten Kirchengeschichte im Verlauf der angezogenen Stelle über das Aussehen und die Gestalten der beiden Apostelfürsten: „Paulus hatte einen kleinen, gedrungenen und ein wenig gebeugten Körper. Sein Angesicht war weiss und verrieth viele Jahre; das Haupt war kahl. In seinen Augen lag viel Anmuth; die Augenbrauen waren nach oben gekehrt. Die Nase war schön gebogen und länglich. Der Bart war dicht und lang und war wie das Haupthaar ein wenig mit Weiss untermischt".[2]) Professor Kondakoff beschreibt den Typus des h. Paulus in der vatikanischen Handschrift des Indienfahrers Cosmas, die er in das siebente Jahrhundert versetzt, mit folgenden Worten: „In der Mitte steht Paulus, dessen monumentale Figur mit dem bekannten energischen Ausdruck in den wuchtigen Zügen des Gesichtes, der grossen freien Stirn, den feinen Umrissen der Nase und der Lippen, der durchdringenden Augen und der

---

[1]) Fr. Kraus, Roma sotterr. fig. 42 im Text p. 300.

[2]) Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos p. 294. Vergleiche Fr. Kraus, Roma sotterr. p. 298.

merkwürdigen Drapirung unserer Meinung nach ein echtes Bild des Apostels ist".[1])

Bei Nicephorus also finden wir einen kleinen Körper, bei Cosmas eine monumentale Figur, dort verräth das weisse Gesicht vorgerücktes Alter, hier liegt ein energischer Ausdruck in den wuchtigen Zügen. Der erstere rühmt die Anmuth der Augen, der byzantinische Maler des siebenten Jahrhunderts gibt dem Apostel durchdringende Augen, kurz das Bild des einen und die Beschreibung des andern stimmen nur noch in der freien, grossen Stirn und in der schönen, länglichen Nase miteinander überein. Wir sehen also wiederum, dass Nicephorus aus Quellen geschöpft hat, welche mit der byzantinischen Kunst nichts gemein hatten; denn die vatikanische Handschrift des Cosmas Indicopleustes ist die „bemerkenswertheste Bilderhandschrift von allen uns bekannten byzantinischen",[2]) weil sie „den Charakter der byzantinischen Kunst im Zeitalter Justinian's oder der Epoche der (ersten) Blüthe vollständiger und genauer wiedergibt, als irgend ein anderes beglaubigtes Denkmal dieser Periode, einige Mosaiken Ravennas vielleicht ausgenommen".[3])

Unser Medaillon zeigt in der That sehr wuchtige Züge von grosser Strenge des Ausdruckes. In diesem Gesichte ist alles aussergewöhnlich: die lange, kräftige, nach unten gebogene, doch breit entwickelte Nase, die ernsten Augen mit den hochgewölbten, grossen Augenbrauen, die mächtige, von zwei gewaltigen Falten durchfurchte hohe und breite Stirn, die stark entwickelten Backenknochen, der eigenthümliche Mund, der sich nur öffnen zu können scheint, um inhaltschweren Worten nachhaltigen Ausdruck zu verleihen. Das ganze Gesicht ist von spärlichem Haupthaar, welches über der Stirn zwei dünne Locken bildet, eingerahmt. Doch der untere Theil des Bartes ist mehr entwickelt und theilt sich in zwei längere und zwei kürzere Spitzen. Die Farbe der Haare ist tiefschwarz, weil der Emailleur dieselben nicht mit grau oder weiss untermischen konnte, wie es die Beschreibung des Nicephorus, die Hermeneia sowie der Podlinnik angeben. Kurz, es ist der Kopf, den die byzantinische Ikonographie des elften und zwölften Jahrhunderts, und besonders die der nachfolgenden Zeiten sich

---

[1]) Kondakoff, Geschichte der byzantinischen Kunst ect. p. 98.
[2]) A. a. O. p. 87.
[3]) A. a. O. p. 88.

angeeignet hat zur Darstellung „der Kirchenväter, Priester und Lehrer“,[1]) als wollte sie gleichsam sagen, dass der h. Paulus ihnen allen das erhabenste und vollendetste Muster und Beispiel gewesen sei.

Der Nimbus des h. Paulus ist von undurchsichtigem, ziemlich hellem Blau. Sieben Kreuzchen beleben die Fläche desselben und sind durch je zwei radial gestellte Perlen von einander getrennt; am untern Ende war beiderseitig nur für eine Perle Raum. Der senkrechte Balken der Kreuze, der stipes, ist länger als der Querbalken; die Kreuzchen sind abwechselnd gelb und roth. An der rechten Stirnecke ist die Metallscheide für eines der Kreuze verschwunden, und es bezeichnet nur ein gelber Flecken die Stelle, an welcher sie hätte stehen sollen. Vielleicht kann das als Anhaltspunkt dienen für die Annahme, dass die Metallscheiden der Medaillons auf dem Boden der Mulde nicht festgelöthet, sondern nur mit „nassem Mehl über Kohlenfeuer“ befestigt sind; denn im ersteren Falle ist das Verschwinden der Metallfäden nicht recht erklärlich, im andern Falle aber hat der Emailleur zuerst die blaue Emailmasse eingetragen, sodann die Kreuzchen und Perlen gefüllt, dabei das in Rede stehende mit gelbem statt mit rothem Pulver bedenkend. Während er seinen Fehler wieder gut machen wollte, hat er die Metallscheide aus ihrer nicht allzu festen Verbindung mit dem Boden gelöst, ihre Form verdorben, so dass er gezwungen war, das Metall zu entfernen, um weiterem Unheil vorzubeugen; jedenfalls aber zeigt diese Stelle allen, welche es aus Erfahrung nicht wissen, dass fertige Emailpulver von verschiedener Farbe sich nicht zu einem neuen Ton vermischen, wie die Farben des Malers auf der Palette.

Auch der h. Paulus trägt ein leinenes, ärmelloses Untergewand und über demselben einen lichtgraublauen Chiton; sein angustus clavus ist von undurchsichtigem dunklem Grün, hat rothe Randeinfassungen und ist mit länglichen Steinen verziert, von denen die blauen rundlich, die rothen rechteckig sind. Das dunkelblaue Himation ist anders angeordnet, als beim Heiland und beim h. Petrus; denn hier hängt offenbar ein kurzes Ende des Mantels in reicher Fältelung zusammengeworfen über die rechte Schulter herab. Der Wurf geht um den Nacken herum,

---

[1]) A. a. O. p. 209.

über die linke Schulter quer vor der Brust her unter dem rechten Ellenbogen durch zum Rücken, dann wieder über die linke Schulter und den linken Arm hinweg und bildet auf dem Unterschenkel dieses Armes zahlreiche Falten und einen Bausch, in welchem das Buch des Apostels vor der linken Brust ruht. Auf der linken Schulter liegt ein gelber, schmaler Querstreifen, der bei Johannes dem Vorläufer nur durch die Zeichnung angedeutet, nicht aber auch durch die Farbe hervorgehoben ist.

Wie die in der mittelägyptischen Provinz El-Faijum von Theodor Graf gemachten Grabfunde von Bekleidungsstücken aus der Zeit vom dritten bis zum neunten Jahrhundert nach Christus darthun, wurden solche andersfarbige Streifen vielfach dem Gewandstück aufgenäht,[1]) oft aber auch in den Rand eingewoben.[2]) Beim Himation des h. Paulus scheint es sich um eine solche gewobene Randeinfassung zu handeln, andernfalls läge hier ein leiser Anklang an orientalische Bekleidungsweise vor, wie sie seit dem neunten Jahrhundert in Byzanz sich mehr und mehr einbürgerte.[3])

Das Buch, welches zwischen dem linken Unterarm und der Brust ruht, hat eine rothe Einbanddecke in reicher Verzierung. Die Mitte hält ein senkrecht gestellter rechteckiger Smaragd, der von einem dunkelblauen Streifen rundum eingefasst ist. In der Richtung der Lang- und der Queraxe sind vier länglich runde Smaragde angebracht; zwischen diesen in der Richtung der Diagonalen sind vier herzförmige Ornamente mit den Spitzen nach aussen angeordnet: ein dunkelblauer Kern ist mit einem weissen Streifen umgeben. Dieser ganze Schmuck ist von einem nicht verzierten Rand eingefasst. Der Schnitt des Buches ist dunkelgrün; lapisblaue, dreieckige Schliessen sind mit ihrer Spitze an der rückseitigen Einbanddecke mittelst blauer Knöpfchen angenestelt.

Die edel gezeichnete rechte Hand legt die Spitzen ihrer gestreckten Finger leicht an das Buch. Da, wo die Berührung stattfindet, hat der Emailleur Zeichnung und Farbengebung

---

[1]) Katalog der Th. Graf'schen Funde in Aegypten von Prof. Dr. J. Karabacek. Wien 1883. Nro. 11—12, 50—53 ect.

[2]) A. a. O. Nro. 9, 14—15, 20 ect.

[3]) H. Weiss, Kostümkunde. 4. bis 14. Jahrhundert p. 71 f. Vergleiche Kondakoff, Geschichte der byzantinischen Kunst ect. p. 143. Anmerkung.

nicht klar gehalten. Wie beim h. Petrus steht auch hier die Schrift in zwei senkrechten Reihen zu beiden Seiten der Figur. Dem Emailleur ist ein Schreibfehler untergelaufen; er hat Παλος statt Παυλος geschrieben.

6. Der h. Matthäus (Tafel 6).

Bei den bisher besprochenen Heiligenbildern konnte ich auf die Besonderheiten der Darstellungsweise aufmerksam machen, wie die byzantinische Ikonographie solche für die Bilder des Heilandes, der Mutter Gottes, Johannes des Vorläufers, der Apostelfürsten festgestellt hatte. Diese Darstellungen hatten sich aus der ersten Blüthezeit byzantinischer Kunst einen gewissen individuellen Charakter bewahrt, der sich in allen Einzelheiten zeigte, obwohl die Bilder die stilistischen Eigenthümlichkeiten der zweiten Blütheperiode an sich trugen.

Von jetzt an aber werde ich das nicht mehr können, weil die byzantinische Ikonographie seit dem neunten Jahrhundert für die weiterhin zu besprechenden Heiligenbilder Gesichtszüge, welche die persönlichen Eigenschaften der darzustellenden Heiligen kennzeichnen sollten, nicht mehr verlangte. Die Art und Weise, wie die byzantinischen Künstler seit dem Beginn der zweiten Blütheperiode ihre Bilder zu schaffen pflegten, hat nun unter unseren westeuropäischen Archäologen manche ebenso irrthümliche wie wegwerfende Meinung veranlasst. Der Umstand, dass in Byzanz der Phantasie des Künstlers Fesseln angelegt waren, die ihn zwangen, nach bestimmten Regeln zu arbeiten, hat uns verleitet, mit der byzantinischen Kunst den Begriff der Stagnation, der starren Leblosigkeit, der unveränderten Wiederholung der einmal angenommenen Typen zu verbinden.

Wenn ein Didron, nachdem er Monate lang in Griechenland und Italien die monumentalen Werke der byzantinischen Maler studirt hatte, schreiben konnte: „Zeit und Ort haben keinen Einfluss auf die griechische Kunst“,[1] „der griechische Maler ist den Traditionen unterworfen, wie das Thier seinem Instinkt, er macht eine Figur, wie die Schwalbe ihr Nest, wie die Biene ihren Stock“,[2] so ist das sehr übertrieben; aber leider hat die westeuropäische Kunstgeschichte diese für sie ebenso schmeichel-

---

[1]) Handbuch der Malerei vom Berge Athos. Trier 1855. Einleit. p. 3.
[2]) A. a. O. p. 5.

haften wie bequemen Sätze auf die Autorität eines ihrer bedeutendsten Gelehrten hin als der Wahrheit entsprechend angenommen. Doch Didron ist offenbar von den Eindrücken, die er auf dem Berge Athos empfangen hat, überwältigt worden. Aeusserst erstaunt über die Fresken in der Klosterkirche Panagia phaneromeni zu Salamis, wo laut Inschrift ein Maler Georgios Markos aus Argos mit seinen Schülern Nikolaos, Mpenigelos, Georgakis und Antonis im Jahre 1735 mehr als viertehalbtausend Figuren auf die Wände gezaubert hatte, erkundigte er sich allenthalben nach der Geschichte dieses hundert Jahre zuvor blühenden Malers, aber stets vergebens.[1]) Niemand weiss ihm ein Wort über diesen Mann zu sagen. Dass die strengen Asceten auf dem heiligen Berge ebenso wenig wie etwa unsere Trappisten Kunstgeschichte treiben können, scheint Didron übersehen zu haben.

Im Kloster Esphigmenou sieht er einem Maler von Kares zu, wie er, unterstützt von fünf Gehülfen, die Vorhalle der Kirche mit historischen Fresken bemalt, „die ohne Widerspruch vorzüglicher waren, als diejenigen unserer Meister von zweitem Rang“.[2]) Er ist Augenzeuge, wie dieser Maler vom Berge Athos, der „von gewissen Personen — und ich gehörte zu ihrer Zahl — unbedenklich in die Reihe unserer ersten lebenden Künstler gesetzt werden könnte“, in einer Stunde die Aussendung der Apostel, also zwölf Figuren, in Lebensgrösse ohne Karton auf die Wand zeichnet und dabei keinen Strich zurücknimmt. Der Maler, müde der nicht enden wollenden Bewunderung, welche Didron und dessen Reisegefährten ihm zu Theil werden lassen, zeigt ihm sein Handbuch, das ihn lehrt, was er malen soll, und Didron fällt es wie Schuppen von den Augen; jetzt sieht er klar, dass der griechische Maler, wie ein Thier aus Instinkt arbeitet. Die Schwalbe macht ihr Nest, die Biene ihren Stock heute genau so, wie vor tausend Jahren; ist ihre Arbeit ein zutreffendes Bild byzantinischer Kunstthätigkeit, dann freilich herrscht in derselben die trostloseste Stagnation.

Aber die Hermeneia widerspricht dem entschieden. In der Einleitung stellt sie dem angehenden Malergehülfen begeisterte Hingabe an die göttliche Kunst der Bildermalerei als erste

---

[1]) A. a. O. p. 8.
[2]) A. a. O. p. 11.

Bedingung vor, ohne welche kein Maler gedacht werden könne. Der Schüler soll schlecht gemalte Bilder unbeachtet lassen und nur Originale berühmter Meister kopiren, um von ihnen die richtigen Verhältnisse und Kennzeichen der Figuren zu erlernen. Ich denke mir, das lässt sich doch mit blossem Instinkt nicht wohl thun. Und lernen wir nicht aus den griechischen Bilderhandschriften unserer hauptstädtischen Bibliotheken, vor allen anderen derjenigen von Paris, dass die byzantinischen Maler stets bestrebt gewesen sind, nach den besten ihnen zugänglichen Werken zu arbeiten und zu kopiren? Gingen ihnen gute Vorbilder ab, dann freilich war es oft schlimm um ihre Malereien bestellt, weil sie nach der Natur nicht zu arbeiten wussten, da sie das ja gar nicht durften. Aus diesem Grunde kommen oft Miniaturen von sehr verschiedenem äusseren Anstrich in eine und dieselbe Handschrift.

Waagen und Labarte sprechen dann von verschiedenen Händen, von einer „besseren" und einer „geringeren" Hand, welche die Miniaturen geschaffen; z. B. bei der berühmten Handschrift Nro. 510, welche zwischen 880 und 885 für Kaiser Basilius I. den Mazedonier hergestellt worden.[1]) Da wird dann die bessere Hand über Gebühr gelobt, die andere aber heruntergesetzt.[2]) Und doch erklärt sich diese Erscheinung sehr einfach daraus, dass die Fesseln, welche die ikonographischen Regeln den Künstlern anlegten, deren selbständige Erfindungsgabe zuerst lahm legten und dann ersterben liessen,[3]) so dass die Künstler je später desto mehr von den ihnen zu Gebote stehenden Originalen und deren Kunstweise abhängig wurden; sie konnten deshalb gute Handwerker und zugleich schlechte Künstler sein.

Wollen wir Westeuropäer den Erzeugnissen byzantinischer Kunst vollauf gerecht werden, dann müssen wir unsere abendländischen Kunstanschauungen ganz bei Seite lassen, dann dürfen wir die byzantinischen Kunstdenkmäler nicht mit den unsrigen, sondern nur miteinander vergleichen; dadurch, aber auch nur dadurch wird sich unser Auge schärfen für die Eigenthümlichkeiten der einzelnen Epochen byzantinischer Kunstweise,

---

[1]) Kunstwerke und Künstler in Paris von Dr. G. F. Waagen. Berlin 1839 p. 202.

[2]) A. a. O. p. 217—225. Labarte Histoire. T. III. p. 47—79.

[3]) Kondakoff, Geschichte der byzantinischen Kunst ect. p. 147 und p. 169—170.

dadurch allein werden wir allmählich befähigt werden, die Denkmäler nach ihrem innern Werth, und nicht bloss nach der oft trügerischen Aussenseite zu beurtheilen. Wir werden dann nicht mehr sagen: „Zeit und Ort haben keinen Einfluss auf die griechische Kunst“.

So lange das byzantinische Reich in Blüthe stand, war Konstantinopel der Mittelpunkt aller künstlerischen Thätigkeit; örtliche Unterschiede in Zeichnung und Komposition konnten sich nur in den äussersten Grenzprovinzen geltend machen; nachdem Byzanz gefallen und unter türkische Herrschaft gekommen war, wurde für Griechenland der Berg Athos Mittelpunkt der kirchlichen Kunst. Während durch diese eigenthümlichen Verhältnisse für das griechische Kaiserreich wie für die griechische Kirche so gut wie keine örtlichen Unterschiede in der Kunst zur Geltung kamen, übte dagegen die Zeit dort wie überall anderswo unverkürzt ihren Einfluss auf dic ganze äussere Erscheinung der Kunstdenkmäler. Dass aber unter anderen politischen und kirchlichen Verhältnissen auch in Griechenland die Kunst örtliche Unterschiede gekannt haben würde, das beweist die russische Kunst, welche in den verschiedensten Mittelpunkten des Verkehrs manche örtliche Eigenthümlichkeiten ausbildete, welche den Kunstwerken eine Reihe von besonderen, unterscheidenden Merkmalen aufgeprägt haben. Doch wenden wir nunmehr unsere Aufmerksamkeit dem Bilde des Evangelisten Matthäus zu.

In der altbyzantinischen Kunst wurde Matthäus noch in jugendlichem Alter dargestellt; so finden wir ihn z. B. noch in dem syrischen Evangelium des Mönches Rabulas gleich Markus und Lukas als jung an Jahren charakterisirt,[1]) während schon in der Handschrift des Cosmas Indicopleustes im Vatikan der von der spätern Kunst festgehaltene Greisentypus auftritt. Erst nach dem dreizehnten Jahrhundert, als die byzantinische Kunst schon ganz dem Verfall anheim gegeben war, sehen wir den Evangelisten Matthäus in schwarzem Haar in der Evangelienhandschrift des britischen Museums, Harley 5731.[2])

Ich habe oben die Bemerkung Professor Kondakoff’s angeführt, dass, seitdem die byzantinische Ikonographie zum Beginn der zweiten Blütheperiode ihre Regeln festgestellt hatte,

---

[1]) A. a. O. p. 81.

[2]) A. a. O. p. 264.

der Gesichtstypus des h. Paulus für alle Kirchenlehrer u. s. w. das Schema abgeben musste. Macht man sich eine Durchzeichnung vom Antlitz des h. Paulus auf Tafel 5 und legt dieselbe auf das Bild des h. Matthäus, so wird man finden, dass der Typus des Heidenapostels auch der Darstellung des Evangelisten Matthäus zu Grunde gelegt worden ist. Nur diejenigen Züge, welche den h. Paulus besonders charakterisiren sollen, sind in seinem Bilde stärker betont. Die Stirn des h. Matthäus ist, von den Augen an gemessen, weniger hoch und weniger breit; das Gesicht ist bei allem Ernste des Ausdruckes beim h. Matthäus voller und weniger ascetisch, die Augen sind kleiner und deshalb weniger ausdrucksvoll, die Augenbrauen stehen tiefer und sind flacher geschwungen. Der Mund hat eine mehr winkelige und weniger rundliche Form, weil Matthäus ein Greis ist. Sonst stimmt alles überein: die Nase, die Stirnfalten, die geringe Fülle des Haares, die Gestalt des Bartes.

Der Nimbus ist smaragdgrün; er ist durch acht Kreuze mit längerem Hauptbalken verziert: die Kreuze wechseln mit rother und dunkelblauer Farbe. Zwischen ihnen reihen sich je zwei radial gestellte Perlen ein; zu Seiten des untern Gesichtes findet sich jedoch nur je eine Perle; ein rothbrauner Rand schliesst den Nimbus nach aussen hin ab.

Der h. Matthäus ist mit einem ärmellosen, leinenen Untergewand bekleidet, über welches ein lichtgraublauer Aermelchiton angezogen ist. Den einzigen Schmuck dieses Chiton bildet ein gelber angustus clavus mit rother Randeinfassung und blauen Edelsteinen, die durch einzelne Perlen von einander getrennt sind. Das dunkelblaue Himation zeigt fast denselben Faltenwurf, wie das des h. Paulus: auf der rechten Schulter ruht eines der Mantelenden, zierlich gefältelt; auf der linken Schulter ist der Wurf indes einfacher, hier zeigt sich nur ein winziges Saumstückchen von gleicher Farbe wie der Stoff des Mantels; linker Arm nebst Hand ist unter den reichen Falten des Himation verborgen. Die rechte Hand ist vor der Brust erhoben in namenzeichnender Fingerstellung, die wir uns gewöhnt haben, den griechischen Segensgestus zu nennen. In dem linken Arm ruht ein grosses Buch mit dunkelgrüner Einbanddecke und weissem Schnitt. Ueber den Buchdeckel läuft eine senkrechte und drei wagerechte dichte Perlenreihen, welche acht rechteckige Felder von einander trennen, in deren jedem ein rundlicher Lapislapuli und ein eckiger rother Edelstein Platz gefunden:

nur die beiden untersten Felder bergen das eine zwei rothe, das andere zwei blaue Steine. Auf jeder Seite des Deckels sind zwei dreieckige rothe Schliessen angebracht; doch sieht man nicht die gewohnten Knöpfchen am andern Deckelrand.

Zu beiden Seiten der Figur lesen wir in senkrechten Reihen die Worte: „der heilige Matthäus". Der Emailleur hat geschrieben: Mantheos. Herr Charles de Linas hat geglaubt, diesen Schreibfehler und den des vorher besprochenen Medaillons, wo Palus, statt Paulus steht, dem Künstler besonders übel nehmen zu dürfen und diese Schreibweise als ein Merkmal der Entstehung der Medaillons im elften Jahrhundert charakterisiren zu sollen.[1]) Ich kann mir kaum denken, dass der verdienstvolle Archäologe dies Mal seinen Einwand sehr ernst gemeint hat. Denn wenn er schreibt: „Die Emailleure des Porphyrogenet gaben besser auf die Rechtschreibung der Namen Acht und veränderten niemals die richtige Aussprache des Wortes", so hat er komischer Weise dabei das kleine Unglück gehabt zu übersehen, dass auf dem Siegeskreuz zu Limburg an der Lahn, welches er doch allein im Sinne gehabt haben kann, nur ein einziger Name einen Schreibfehler aufweist, und zwar hat der Emailleur ατθαις statt ματθαιος geschrieben. Das betrifft doch wohl auch die Aussprache und zählt genau so viele Fehler wie μανθεος.[2])

Wenn man die Emails auch der besten Zeit aufmerksam studirt, so kann man sich eine hübsche Sammlung von ähnlichen Fehlern anlegen. Da liest man Pablos (Siena), Paublos (Evangeliar Heinrichs II. in der Königl. Bibliothek zu München), Matthes (Tafel mit der Kreuzigung auf der runden Scheibe von Lapislazuli im Schatze von San Marco), Mattheos (grössere Triptyk bei Herrn Walz in Hanau), Eouriel statt Ouriel (ältere Theile der Pala d'oro in San Marco). Und wenn diese Lesearten für den Verfall charakteristisch wären, warum haben denn die dem elften und zwölften Jahrhundert angehörenden Handschriften, denen man doch in hohem Grade den Verfall der Kunst ansieht, immer Matthaios geschrieben? Die Facsimile's nach datirten Handschriften bei Sabas und Amphilochius, welche das Wort Matthaios enthalten (z. B. Amphilochius T. II. Taf. II

---

[1]) Revue de l'art chrétien 1885, 2me livraison: La collection Swenigorodskoi.

[2]) Das Siegeskreuz ect. von E. aus'm Weerth. Taf. I.

vom Jahre 1006, T. II. Taf. IX 1044, T. II. Taf. XIII 1056; Sabas Taf. X 1055, Taf. XI 1199, Taf. XII 1275), haben alle Matthaios; eine andere Schreibweise konnte ich dort nicht auffinden. Wo aber die Schreiber gezwungen waren, wegen Mangels an Raum den Namen abzukürzen, haben sie immer Matth. geschrieben, wie auch wir heute noch zu thun pflegen.

Ob die bezeichneten Schreibfehler der Emailleure von Unkenntniss der Schrift oder von Mangel an Lesefertigkeit herrühren, das wage ich nicht zu entscheiden. Wer häufiger Gelegenheit gehabt hat, die Goldschmiede bei der Arbeit am Werktische zu sehen, der weiss, wie leicht auch den besten unter ihnen ein Schreibfehler unterläuft, der niemals ganz getilgt werden und deshalb nicht zum Versuche reizen kann, ihn zu verbessern. Die byzantinischen Emailleure konnten sich um so weniger zu solchen Korrekturen veranlasst sehen, als ihre Beischriften doch eine sehr untergeordnete Rolle spielten, seitdem die Typen für jedes Heiligenbild so fest standen, dass eine Verwechselung der einzelnen Persönlichkeiten nur uns, nicht aber einem Byzantiner damaliger Zeit möglich war. Wenn der Emailleur der späteren Theile der Pala d'oro z. B. es für überflüssig hielt, seinen zwölf Apostelbildern, bei denen die byzantinische Ikonographie keinerlei unterscheidende Attribute zulässt, Namen beizuschreiben, weil seine Zeitgenossen aus den Typen und der Stellung der Bilder zu einander leicht ersahen, welchen der Apostel dieses oder jenes Bild darstellte, warum sollten dann die Zunftbrüder desselben besondere Sorgfalt auf die Rechtschreibung der Namen verwenden? Mir leuchtet ein Grund dazu nicht ein. Vollends aber erscheint es mir unzulässig, aus diesen Schreibfehlern zeitbestimmende Merkmale herleiten zu wollen. Was würde man dazu sagen, wenn jemand solche Dinge benutzen wollte, um Denkmäler der Spätrenaissance zu unterscheiden?

7. Der h. Lukas (Tafel 7).

Wie schon erwähnt, ist der h. Lukas in der syrischen Evangelienhandschrift in der Laurentianischen Bibliothek zu Florenz Nro. 56 jung und ohne Bart dargestellt. In unserem Bilde ist er in männlichem Alter von etwa 30 Jahren und trägt einen Vollbart. Sein Angesicht zeigt viele von den typischen Einzelheiten, welche Professor Kondakoff als Eigenthümlichkeiten der Gestalten des Menologiums im Vatikan hervorhebt:

„Der Bart ohne Ausnahme kurz, aber breit mit Strähnen, das Gesicht mit hervortretenden Backenknochen, die Stirn wie im Volkstypus niedrig, der in ascetischer Abgeschlossenheit unbewegliche Ausdruck“.[1]) Bemerkenswerth ist auch die Zeichnung des Mundes. Er ist kleiner als bei den Greisen und rundlicher in der Linienführung. Weil das Gesicht und besonders die Nase weniger in die Länge gezogen sind, und das Ohr grösser gezeichnet ist, als bei den bisher beschriebenen Gestalten, tritt das Ohr in ein naturgemässeres Verhältniss zur Nase und zu den anderen Theilen des Gesichtes. Die Augenbrauen sind besonders gut gezeichnet.

Ueber dem Scheitel sind die schwarzen Kopfhaare in breiter, runder Fläche wegrasirt; der h. Lukas trägt also die Tonsur. Dieselbe wurde zur Unterscheidung der Kleriker von den Laien eingeführt erst in der nachkonstantinischen Zeit, als die Bischöfe und Priester keinen Grund mehr hatten, sich durch Gleichmässigkeit der Tracht mit den Laien vor Verfolgungen zu schützen. Geboten wurde die Tonsur in der lateinischen Kirche erst seit dem achten Jahrhundert. Bis dahin scheint es dem einzelnen Kleriker überlassen gewesen zu sein, ob er dieselbe tragen wollte oder nicht. Die Lateiner liessen damals nur einen schmalen Kranz (corona) von kurz geschnittenen Haaren rund um den Kopf stehen, in der Weise, wie es die Franziskanermönche noch heute thun. Die orientalischen Mönche schoren sämtliches Haar glatt weg; denn als im Jahre 667 der griechische Mönch Theodor von Tarsius in Rom zum Erzbischof von Canterbury geweiht wurde, musste er vier Monate lang sein Haupthaar wachsen lassen, bevor er die römische Tonsur empfangen konnte.[2])

In Griechenland nannte man wie in Rom die Tonsur corona zur Erinnerung an die Dornenkrone Christi. Die römische Art dieselbe zu scheren nannte man tonsura S. Petri, weil eine ganz unverbürgte Sage erzählt, Petrus sei einmal von ungläubigen Zuhörern unter spöttischer Hinweisung auf die Dornenkrone seines Herrn und Meisters so rasirt worden, dass nur ein Kranz des Haares stehen geblieben. Die Art der griechischen Mönche

---

[1]) Kondakoff, Geschichte der byzantinischen Kunst ect. p. 209.

[2]) Qui subdiaconus ordinatus quatuor exspectavit menses, donec illi coma cresceret, quo in coronam tonderi posset. Habebat enim tonsuram more Orientalium S. Pauli. Beda Venerabilis, Historia eccles. V. 1.

nannte man tonsura S. Pauli mit Bezug auf die Stelle der Apostelgeschichte, in welcher erzählt wird, der h. Paulus habe den Judenchristen in Jerusalem zu Liebe sich an einem Nasiräergelübde betheiligt, und sich für dieses eine Mal das Haupt kahl scheren lassen.[1]) Ob nun dem griechischen Weltklerus die Tonsur jemals durch irgend eine Kirchensatzung geboten worden ist, weiss ich nicht, das aber beweisen die Kunstdenkmäler, dass sie wenigstens von manchen Weltgeistlichen getragen worden ist, und dann immer in der Weise, wie sie auf unserm Bilde der h. Lukas trägt. So sind die beiden Kleriker, welche auf dem grossen Ceremonienbilde in S. Vitale zu Ravenna im Geleite Justinians dem Bischof Maximian zur Linken stehen, genau wie unser Evangelist Lukas tonsurirt.

Auf den kleinen Wiedergaben dieses grossen Mosaikbildes in unseren Handbüchern der Kunstgeschichte bleibt es zweifelhaft, ob der Geistliche mit dem Weihrauchfass tonsurirt ist, doch die grossen Photographien von Ricci zeigen die Tonsur ganz deutlich. Man könnte vielleicht denken, wegen der Nähe Roms habe der griechische Klerus von Ravenna die römische Tonsur getragen; doch das ist unwahrscheinlich, denn der Bischof Maximianus trägt sein Homophor, das Pallium unserer Erzbischöfe, ganz unzweideutig so wie die Griechen im Gegensatz zu den Lateinern dasselbe trugen.[2]) Während die Stirn des Bischofs Maximian kahl ist, so dass sie keine Tonsur zulässt, trägt sein Vorgänger, Bischof Ecclesius, abgebildet in der Apsis von S. Vitale, wo er dem thronenden Heilande die von ihm gebaute Kirche darbringt, die Tonsur des h. Petrus; ebenso die griechischen Kleriker, welche in S. Apollinare nuovo in Ravenna abgebildet sind.[3]) Dass gerade der h. Lukas die Tonsur trägt, kommt ohne Zweifel daher, dass er der stete Begleiter des h. Paulus auf dessen apostolischen Reisen und während der langen Gefangenschaft gewesen, und weil er in der Apostelgeschichte erzählt, Paulus habe sich in Jerusalem das Haupt scheren lassen.

Die Hermeneia schreibt für die Bilder des h. Lukas die Tonsur nicht vor, ebensowenig der Podlinnik; indes im Bilderpodlinnik ist das Haupt des h. Lukas (18. Oktober) so gezeichnet,

---

[1]) Apostelgeschichte cap. 21, vers. 24 u. 26.

[2]) Prochoroff, Christliche Alterthümer. Mai 1864. Taf. VI.

[3]) A. a. O. Taf. III.

dass man an die Absicht, die Tonsur anzudeuten, denken muss. In einem zwischen 1405 und 1427 geschriebenen serbischen Evangeliar ist der h. Lukas tonsurirt dargestellt.[1])

Der Nimbus des Evangelisten Lukas auf unserm Bilde ist lapisblau, durch acht abwechselnd rothe und gelbe quadratische Kreuzchen zwischen radial gestellten Perlenpaaren verziert; ein braunrother Rand läuft rundum.

Bekleidet ist der h. Lukas mit einem leinenen Untergewand ohne Aermel; darüber trägt der Evangelist einen lichtgraublauen Aermelchiton mit dunkelgrünem angustus clavus; der letztere ist roth eingefasst und mit rothen und dunkelblauen Steinen verziert; die rothen Steine sind wie gewöhnlich scharfkantig, die blauen rundlich.

Das dunkelblaue Himation liegt auf der rechten Schulter leicht auf und fällt in doppeltem Wurf über die linke Schulter herab; das eine Ende geht quer vor der Brust her und wird vom rechten Unterarm gegen den Körper gedrückt, das andere fällt mehr gerade herab und bedeckt den linken Arm nebst Hand, um in den so gebildeten Bausch das Buch des Evangelisten aufzunehmen. Dieses Buch hat einen grünen Deckel, dessen Mitte ein senkrecht stehender, länglicher, blauer Stein ziert. Mit den Spitzen ihn berührend, stehen um diesen Stein herum vier herzförmige weisse Ornamente mit gleich geformtem rothem Kern. Vier Perlen zwängen sich zwischen die Herzen hinein, und in der Richtung der Diagonalen bilden den Abschluss vier dunkelblaue Steine, welche mit der Spitze nach innen gekehrt die Gestalt von Tropfen haben. Oben rechts vom Beschauer befindet sich eine Perle, unten links ein langer, blauer Stein als leicht entbehrlicher Lückenbüsser. Der Schnitt des Buches ist roth; die dreieckigen Schliessen, deren Spitzen die rückseitige Einbanddecke nicht erreichen, sind weiss. Die rechte Hand erhebt sich in schön gezeichnetem Gestus wie zum Segen. Die Schrift steht in zwei senkrechten Reihen neben der Figur; der Emailleur hat ογιος statt ὁ ἅγιος geschrieben.

8. Der h. Johannes der Theologe (Tafel 8).

Waren schon die Züge des h. Paulus auf das Bild des h. Matthäus übertragen, so sind die des Apostel Johannes in noch höherem Grade nach dem Antlitz des Weltapostels kopirt.

---

[1]) A. a. O. 1875. Taf. 19.

Nur ist die Wucht des Ausdruckes beim Bilde des h. Johannes dadurch gemildert, dass sein Gesicht weniger breit angelegt ist, und die Augenbrauen sich nicht so hoch wölben, wie beim h. Paulus; auch hat der Mund die mehr typische Form der Greise. Sieht man dagegen ab von dem breiteren Mund und den kleineren Augen des Matthäus, so stimmt dessen Kopf mit dem des Johannes bis in die geringsten Einzelheiten überein; ein Beweis, wie sehr die oben angeführte Bemerkung des Professor Kondakoff über die Typen des Vatikanischen Menologiums auf unsere Medaillons Anwendung findet.

Der Nimbus des h. Johannes ist smaragdgrün; neue quadratische theils rothe, theils dunkelblaue Kreuzchen zwischen radial gestellten Perlenpaaren beleben die Fläche. An der linken Seite des Bartes, sowie über dem Scheitel haben nur einzelne Perlen Platz gefunden; rechts vom Kinn findet sich noch eine dunkelblaue Perle. Ein braunrother Rand umfasst den Nimbus.

Gleich den anderen Aposteln trägt Johannes ein leinenes Untergewand ohne Aermel unter dem lichtgraublauen Aermelchiton. Der schmale Clavus ist gelb mit rother Randeinfassung; längliche Türkise und Lapislazuli wechseln in der Längenrichtung mit einander ab. Das dunkelblaue Himation berührt die rechte Schulter, läuft von der linken unter dem rechten Arm durch, diesen frei lassend, und fällt dann abermals über die linke Schulter herab, den linken Unterarm und die linke Hand bedeckend und einen Bausch bildend, in welchem das Buch des Evangelisten ruht. Das Buch hat einen dunkelgrünen Deckel, dessen Mitte ein gelbes Band ziert in Gestalt eines übereck gestellten Quadrates mit eingebogenen Seiten. In der Richtung der wagerechten Axe reihen sich je ein elliptisch geformter dunkelblauer Stein an jeder Seite an die Spitzen des Quadrates an; in der Richtung der Diagonalen des Buchdeckels sind vier rothe, thränenförmige, mit der Spitze nach innen gekehrte Steine angeordnet. Die Perlen zwischen diesen und den blauen Ellipsen sind zum Theil von dem ihnen zugedachten Platze weggerückt. Ueber und unter dieser Verzierung des Mittelfeldes stehen in wagerechten Reihen je drei rundliche Lapislazuli, und zwischen diesen je zwei eckige rothe Edelsteine; nur in der unteren Ecke am Ellenbogen findet sich statt des Lapislazuli eine weisse Perle. Der Schnitt des Buches ist weiss; die rothen dreieckigen Schliessen sind so klein, dass sie nicht über die ganze Breite des Schnittes reichen.

Die rechte Hand des h. Johannes ist in derselben leichten Bewegung, wie die des h. Paulus auf dessen Bilde mit den Fingerspitzen an das Buch gelegt. Die Schrift ist in senkrechten Reihen links und rechts von der Figur angeordnet; weil aber trotz der Abkürzung ιω̃ die Worte ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ θεολόγος eine zu grosse Anzahl von Buchstaben enthalten, sind fünfmal je zwei Buchstaben in wagerechte Reihen gestellt. Der Buchstabe α steht verkehrt, so dass die Rückseite oder auch das Spiegelbild ihn richtig lesen lässt; dasselbe ist bei Palos der Fall. Wenn der Emailleur seine Schrift mit Hammer und Punzen in die Platte vertieft, muss er seine Arbeit eben so oft von der Rückseite kontroliren, wie von der Vorderseite; dieser Umstand erklärt wohl das Verdrehen der Buchstaben hinlänglich.

Während die lateinische Kirche den h. Johannes zum Unterschiede vom Vorläufer entweder den „Apostel“ oder den „Evangelisten“ nennt, wird ihm in der griechischen Kirche stets der Titel „der Theologe“, das heisst „der von Gott Lehrende“, beigegeben, offenbar deshalb, weil Johannes sein Evangelium hauptsächlich zu dem Zwecke geschrieben hat, um gegen die damals aufkeimende Irrlehre der Doketen den Beweis zu erbringen, dass Christus wahrer Gott sei.

9. Der h. Georg (Tafel 9).

An die Spitze aller heiligen Martyrer stellt die griechische Kirche den h. Georg, die Heiligen Demetrius, Prokop und die beiden Theodore, den Feldherrn und den jungen Soldaten. Didron erklärt das mit den Worten: „Die Griechen, ein kriegerisches Volk, stellen Krieger an den Anfang der Martyrerreihe, wie Georgius, Demetrius ect.“[1]) Dieser Satz hat etwas Verletzendes an sich, weil er der Heiligenverehrung in der griechischen Kirche einen Beweggrund unterschiebt, der mit dem Glauben und der Frömmigkeit sehr wenig zu thun hat. Deshalb trägt auch der Didron'sche Satz den Stempel der Unrichtigkeit; denn nicht das Volk hat die ikonographischen Regeln festgestellt, sondern die Bischöfe, und die erstanden in Griechenland aus dem friedliebendsten aller Stände, aus den sehr ascetisch lebenden Mönchen. Der Grund, warum die Krieger

---

[1]) Handbuch der Malerei vom Berge Athos von G. Schäfer p. 314. Anmerkung 4.

in der griechischen Kirche an der Spitze aller Martyrer stehen, und unter ihnen wiederum der h. Georg an erster Stelle genannt wird, liegt tiefer im Wesen der Kirche, als Didron annimmt.

Einen interessanten Aufschluss über diese Frage gibt uns indirekt der Text „der Alterthümer des russischen Reiches“.[1]) Dort wird ein Flachrelief beschrieben, welches sich im Dome zum Tode der Mutter Gottes in Moskau befindet und im ersten Bande der Alterthümer auf Tafel 21 genau wiedergegeben ist. Dieses Relief stellt einen Ritter hoch zu Ross dar, welcher mit beiden Händen einem am Boden sich windenden Drachen die Lanze in den geöffneten Rachen stösst. Hinter dem Pferde steht ein Mädchen in flehender Geberde; über dem Haupte des Ritters erhebt sich ein Lorbeerbaum, das Zeichen des Sieges. Ueber der Krone des Baumes sieht man eine Inschrifttafel angebracht, auf welcher man die Worte liest: „Dem Imperator, dem Cäsar, dem grossen Constantin, dem Vater des Vaterlandes, dem Augustus hat der Senat und das römische Volk diese Triumphpforte gewidmet, weil er aus Gottes Eingebung durch seinen Heldenmuth mit gerechten Waffen das Reich an dem Tyrannen und seinem ganzen Anhang gerächt hat“.[2]) Dieses Relief feiert also den Sieg Constantins über Maxentius und gehörte ursprünglich zu einem Triumphbogen des ersten christlichen Kaisers. Dass Maxentius auf demselben als Drache dargestellt wird, darf uns nicht in Erstaunen setzen, denn Eusebius, der Zeitgenosse Constantin's, nennt in seiner Kirchengeschichte den Tyrannen geradezu „den Drachen“.[3])

Nach der frommen Legende hauste in der Nähe der Stadt Gewal in Palästina ein Drache, welchem die Bewohner jener Gegend ihre Kinder zum Frass überlassen mussten. Als die Reihe an die Tochter des Königs kam, erschien ihr der h. Georg, befahl ihr den Lindwurm mit ihrem Gürtel zu binden und in die Stadt zu führen. Dort schlug der Heilige dem Ungeheuer den Kopf herunter, worauf der König mit seinen Unterthanen

---

[1]) Alterthümer des russischen Reiches ect. Text T. I. p. 32—39.

[2]) Imp. Caes. Constantino Maximo P. P. Augusto S. P. Q. R. quod instinctu divinitatis, mentis magnitudine cum exercitu suo tam de tyranno, quam de omni factione uno tenore justis Rempublicam ultus est armis, arcum triumphis insignem dicavit. A. a. O. p. 32.

[3]) Nunc vero cum libertas restituta sit, et Draco ille providentia quidem Dei optimi maximi submotus est.

das Christenthum annahm. Unter der Königstochter den Glauben, die Kirche zu verstehen, lag sehr nahe. So wurde der h. Georg gleich Constantin dem Grossen für die christliche Welt der glorreiche Befreier vom Joch der heidnischen Tyrannei. Dass in Folge dessen schon unter den ersten christlichen Kaisern dem h. Georg viele Kirchen geweiht und der Hellespont „Arm des h. Georg" genannt wurde, darf uns mithin nicht wundern. Dass auch die griechische Kirche den h. Georg hoch verehrte, ist ebenso erklärlich, weil sie fortwährend von Feinden christlichen Glaubens in ihrem Bestande bedroht wurde.

Das Abendland trat sofort in die Fusstapfen der morgenländischen Kirche in Bezug auf die Verehrung des h. Georg, als es den Kampf gegen die Ungläubigen zur Befreiuung des heiligen Landes aufnahm. Das Zeitalter der Kreuzzüge kannte eine Verehrung des h. Georg, die sich in Stiftungen von Orden und Genossenschaften, die den Namen des christlichen Ritters trugen, in Erbauung von Kirchen und Kapellen, in zahllosen Bildwerken u. s. w. aussprach, die aber am Ausgang des Mittelalters mehr und mehr erkaltete. Weil also der h. Georg durch das in der Legende von ihm berichtete Wunder an die Befreiung des christlichen Glaubens von heidnischer Grausamkeit erinnerte, darum wurde er, der als Soldat unter Diokletian seines christlichen Bekenntnisses wegen enthauptet worden, an die Spitze der Martyrer aus dem Laienstande gesetzt, und die anderen berühmten Martyrer, welche ebenfalls Soldaten gewesen, ihm beigesellt.

Unser Medaillon stellt den h. Georg in sehr jugendlichem Alter dar. Die Hermeneia (p. 313) fertigt die Vorschrift für die Darstellung dieses Grossmartyrers mit zwei Worten ab; sie sagt: „jung und bartlos", während der Podlinnik mehr Einzelheiten angibt: „Der h. Georg wird abgebildet als Jüngling mit sehr schönem Gesicht, die Haare sind dunkelblond und lockig und wie unten abgestutzt".

Dieselben Vorschriften scheinen bereits unserm Emailleur geläufig gewesen zu sein. Denn um den Heiligen so jugendlich und schön als möglich darzustellen, hat er ihn nicht nur ohne jeglichen Ansatz von Bart abgebildet, sondern den langen, schlanken Hals und besonders den Mund fast in der Weise der jugendlichen Frauen gezeichnet. Das Haar ist lockig und unten abgestutzt, doch nicht dunkelblond aus dem einfachen Grunde, weil der Emailleur nur zwei Farben für das Haar kennt: Schwarz für Jünglinge und Männer, Lichtblau für Greise.

Der Nimbus ist türkisblau und durch neun abwechselnd rothe und gelbe Kreuzchen mit längerem Hauptbalken verziert; zwischen denselben sollten radial gestellte Perlenpaare Platz finden; doch lässt die Fülle des Lockenhaares nur den untersten drei Paaren Raum genug, so dass alle übrigen nur durch ein Exemplar angedeutet sind. Perlen und Kreuze sind vielfach von dem Türkisblau des Grundes leicht überschwemmt. Den Rand des Nimbus bildet wieder ein rothbrauner Streifen.

Das Kostüm des h. Georg ist das eines vornehmen Hofbeamten. Er trägt zunächst ein leinenes Untergewand mit engen und langen Aermeln. Darüber ist ein anderer eng- und langärmeliger Chiton gezogen, dessen gelbe Besatzstücke am rechten Arm mit rother, am linken mit weisser Stickerei verziert sind. Ueber diesen Chiton legt sich ein dünnstoffiges, dunkelblaues Himation in reichster, feinster Fältelung. Ein breiter gelber Streifen läuft als horizontales Band unter der rechten Schulter her. Derselbe ist roth eingefasst und zwischen senkrecht stehenden Perlenpaaren durch einen rothen Edelstein und einen Türkis geschmückt. Die Aermel dieses Gewandstückes sind, wenn sie überhaupt ausgebildet sind, sehr weit und sackähnlich; doch scheint es, wenn man den Wurf auf dem linken Unterarm und die straffen Falten, welche über die rechte Brust längst des Oberarmes herabfallen, in Betracht zieht, dass wir es hier nicht mit einem Chiton, sondern mit einem leichten Himation zu thun haben, das von der Spange des eigentlichen Mantels mit gefasst und in seinem Faltenwurf bestimmt wird.

In diesem Mantel erkennen wir das paludamentum der Römer, „das nur den Kaisern und Oberfeldherren und einzelnen höheren Magistraten zugestandene Ehrenkleid,“[1]) welches in Byzanz ebenfalls dem „Kaiser und seinem Hofe vorbehalten“ blieb, während der weniger umfangreiche Schulterumhang, das antike sagum, dem Volke zu tragen erlaubt war. Dass es sich hier nicht um ein den niederen Ständen zukommendes Gewandstück handeln kann, beweist ausser der Purpurfarbe des Stoffes vor allem der latus clavus, der am Saum des Mantels vor der Brust befestigt ist. Mit diesem latus clavus schmückten in Rom die Senatoren als Zeichen ihres Ranges die Tunika; in Byzanz war sie nur den Hofbeamten gestattet. Je reicher

---

[1]) Weiss, Kostümkunde. Alterthum p. 73.

die Gewandung und die Rangabzeichen verziert waren, desto höher scheint die Stellung der Beamten gewesen zu sein.[1])

Der clavus des h. Georg ist mit Perlen und Edelsteinen dicht besät, mit rothen, dunkelblauen und türkisfarbigen. Die länglichen Steine hat der Emailleur der Beschränktheit des Raumes entsprechend theils wagerecht, theils senkrecht gestellt. Vor den latus clavus hält der Heilige mit der rechten Hand ein schwarzes Kreuz mit langem Hauptbalken. Die vier Enden des Kreuzes sind einfach ausgeschweift. Dieses Kreuz ist in der byzantinischen und russischen Ikonographie das Zeichen des erlittenen Martyriums. Die linke Hand ist vor der Brust mit nach aussen gekehrter Innenfläche erhoben wie zu einem Redegestus.

Der Purpurmantel ist übersät mit herzförmigen Ornamenten und Perlen. Die abwechselnd gelben und türkisgrünen Herzen sind mit der Spitze nach oben gekehrt in dichten Reihen geordnet, welche den Säumen des Mantels parallel laufen. Zwischen je zwei Herzen ist eine Perle eingesetzt. Herr Charles de Linas erklärt dieses Ornament in der Revue de l'art chrétien für ein Epheublatt und erinnert daran, dass dieses Blatt im heidnischen Kult des Bacchus eine grosse Rolle gespielt hat, so dass die christliche Ornamentik dasselbe erst dann wieder in ihren Kreis aufnehmen konnte, als die heidnischen Erinnerungen aus dem Bewusstsein des christlichen Volkes so völlig geschwunden waren, dass ehemals heidnische Sinnbilder dem Glauben nicht mehr gefährlich werden konnten. Dieser Augenblick sei aber erst im elften Jahrhundert gekommen, und somit liefere der Mantel des h. Georg mit seinen Epheublättern einen Anhaltspunkt für die Beweise, dass Byzanz im neunten oder zehnten Jahrhundert schwächer im Glauben gewesen als im elften Die Lieder der rumänischen Jungfrauen haben mit der Glaubenskraft der Byzantiner doch ebenso wenig zu thun, wie die abergläubischen Gebräuche der Deutschen und Bretonen. Und woher weiss Herr de Linas, dass die herzförmigen Ornamente Epheublätter bezeichnen sollen? Das herzförmige Blatt ist ein sehr verbreitetes Motiv; wir begegnen demselben schon sehr früh in verschiedenen Ländern. Dass jenes wirklich Epheublätter seien, bemüht sich Herr de Linas nicht auch nur mit

---

[1]) A. a. O. p. 105.

einem Wort zu beweisen, obwohl die Herzform doch sehr weit von der Gestalt eines Epheublattes entfernt ist. Schreiten wir also zur Untersuchung!

Herr Wladimir Stassoff, Bibliothekar der Abtheilung für schöne Künste der Kais. öffentl. Bibliothek in St. Petersburg, hat eine im Jahre 1872 bei Kertsch aufgedeckte Grabkammer aus dem dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung wissenschaftlich untersucht und die Resultate seiner Forschung bekannt gegeben.[1] Die Wände und ein Theil der Decke dieser Grabkammer sind übersät mit „Figuren in Form von rothgemalten Herzen, deren obere Hälfte einen mehr glänzenden, deren untere einen mehr matten Ton zeigt. Zwischen den Herzen sind kleine grüne Blättchen gemalt, welche in Gruppen auf kleinen Stielen sitzen. Ein anderes Ornament von charakteristischer Art bildet eine Anzahl zwölfstrahliger Sterne an der Decke und an einer der Wände.“ Mit vielem Scharfsinn und grosser Gelehrsamkeit kommt Herr Stassoff zu dem Resultat, dass die Anlage, die Einrichtung, die Bemalung in allen ihren Einzelheiten auf das Bestimmteste beweisen, dass der Todtenkult, unter dessen Einfluss die Grabkammer bei Kertsch entstanden ist, seinen Ursprung in Innerasien, und zwar bei den semitischen Völkern gehabt; weder griechische noch römische Sitte haben irgend welchen Ausdruck in dieser Grabkammer gefunden.[2]

Die semitische Art des Begräbnisses verbreitete sich von Palästina und Phönizien über Kleinasien viele Jahrhunderte vor der christlichen Zeitrechnung.[3] In allen diesen Ländern spielt die Rose eine gewisse Rolle im Todtenkult. Aus ihrer Heimath Medien hatte dieselbe sich schon zu Herodots Zeiten über Babylonien ausgebreitet und kam von da über Armenien und Phrygien nach Europa, in Griechenland selbst ihren medischen Namen noch beibehaltend. Die Mythologie der asiatischen Völker beweist uns, dass die Rose als Sinnbild der Liebe und des Todes galt, weshalb es sich von selbst erklärt, dass sie auf Grabmonumenten häufig als Ornament zu finden ist. Herr Stassoff bringt in seiner Abhandlung[4] eine Anzahl von Grabmonumenten in

---

[1] Compte-Rendu de la Commission impériale archéologique pour l'année 1872. St. Pétersbourg 1875 p. 235—338.

[2] A. a. O. p. 249.

[3] A. a. O. p. 250 f.

[4] A. a. O. Taf. XVII 1—3, XVIII 23—26.

Abbildung bei, welche bei Kertsch gefunden wurden, auf welchen 4-, 5-, 6- und 8-blätterige einfache, sowie 12- und 16-blätterige doppelte Rosen in Relief angebracht sind. Somit schliesst Herr Stassoff mit Recht, dass die hell- und dunkelrothen herzförmigen Blätter auf den Wänden der von ihm untersuchten Grabkammer Rosen darstellen und nichts Anderes. Johann Gottfried v. Herder hat seiner Zeit „Dichtungen aus der morgenländischen Sage“ herausgegeben, unter welchen eine, „Der himmlische Schäfer“ betitelt, den Ursprung der Rose erzählt.[1])

Der Herausgeber von Herders Werken H. Düntzer hat mit Hülfe des Oberrabiners Dr. Schwartz in Köln nachgewiesen, dass Herder diese Sagen aus der Mischna, der ältesten Sammlung der Ueberlieferungen, und dem Talmud der Juden geschöpft hat.[2]) Diese Sage dürfte zur Genüge erklären, warum in der von Herrn Stassoff untersuchten Grabkammer neben Sternen Blätter von rothen Rosen die Hauptmotive der Ornamentirung bilden. Zerfiel doch die rothe Rose, die Eva brechen wollte, vor ihrer Hand, und sie pflegte ja auch mit Adam gen Mitternacht in der Sehnsucht nach dem erschlagenen Sohn zu den Sternen emporzuschauen. Auch unter der christlichen Bevölkerung Aegyptens scheint die Rose, und besonders die rothe, eine tiefe Bedeutung im Todtenkult gehabt zu haben.

Im Winter 1877 und 1878 stiessen arabische Fellâhs in der mittelägyptischen Provinz El-Faijum auf ein altes, bereits im zehnten Jahrhundert nach Christus verfallenes Archiv, dessen Hauptstock später Herr Theodor Graf für Wien erworben hat. Es sind an zehntausend in sechs Sprachen abgefasste theils ganze, theils fragmentarische Urkunden, reichend vom fünften bis zum zehnten Jahrhundert nach Christus, die in griechischer, koptischer, arabischer, persischer (pehlewisch), hebräischer und syrischer Sprache geschrieben sind. Dieser Fund trieb Herrn Th. Graf an, nach dem Begräbnissplatz jener Christengemeinde zu suchen, deren Verträge u. s. w. in dem entdeckten Archiv enthalten waren. Er fand den Friedhof und hob daselbst einen Schatz von mehreren hundert Ueberresten von Bekleidungsstücken, welche „über die textile Glanzperiode Aegyptens vom dritten bis neunten

---

[1]) Herders Werke. Herausgegeben von H. Düntzer, Berlin, 6. Theil S. 44f.

[2]) A. a. O. 6. Theil S. 19.

Jahrhundert n. Chr. ein aufklärendes Licht geworfen haben". (Vorwort.) Im Jahre 1883 waren diese Stoffe in Wien zum ersten Male ausgestellt und in einem „Katalog der Th. Graf'schen Funde in Aegypten von Dr. J. Karabacek" beschrieben.

Herr Dr. Th. Frimmel hat Zeit und Mühe nicht gescheut, um mir genaue Skizzen mit Angabe der Farben von allen Stoffen der Sammlung zu schicken, welche Herzmotive enthalten. Die folgenden Notizen verdanke ich vor allem seinen freundlichen Mittheilungen. Nro. 42 des Katalogs: Leinenstoff, auf welchem mit rother Wolle ein Muster aufgestickt ist. Das Muster besteht aus rechtwinkelig sich schneidenden Reihen von 15 Millimeter grossen Herzen. Die Reihen laufen im Winkel von 45 Graden zu der Axe, welche durch die Spitze der Herzen gehen würde; jedes vierte Herz bildet den Knotenpunkt der sich kreuzenden Reihen. Nro. 43 ist ein grober Leinenstoff, auf welchem in geraden Reihen zwischen anderen Ornamenten Herzmuster eingestickt sind; die Herzen sind abwechselnd roth, dunkelblau, grün. Unter den Nrn. 57—64 befindet sich eine rothe Wollenborte, auf welcher in derselben Vertheilung wie auf dem Mantel unseres h. Georg gelbe Herzmuster eingewoben sind. Dieselbe Anordnung und Vertheilung der Herzmuster zeigt ein Gewandstück unter Nro. 84 des Katalogs. Vom Halsausschnitt laufen auf farbig punktirten Linien in eine Dreieckspitze zusammen mattgrüne und meist gelbe Herzblattornamente, fast zwei Centimeter gross. Am interessantesten jedoch für uns ist ein koptisches Leinengewebe, Nro. 116a des Katalogs.[1])

---

[1]) Mit der Beschreibung des h. Georg brechen hier die vom Verfasser hinterlassenen Manuskripte ab. (C.)



NAMEN- UND SACHREGISTER.

A.

Aachen, Münsterschatz 51.
„ Suermondt-Museum 53 Anm. 3.
Aaron 73. 74.
Abtstäbe 73.
Adam 95.
d'Agincourt, Seroux 66.
Alberti 3.
Albertus Aquensis 16.
Aleppo 23.
Alexander d. Gr. 32.
Alexis I., Kaiser 23.
Alfred d. Gr. 52.
Alt-Ladoga, St. Georgskirche 72.
Ambon der Hagia Sophia 8.
Ambrogio, San A. in Mailand 21. 30. 49.
Amphilochius 26. 83.
Anastasius Bibliothecarius 3.
Angilbert, Erzbischof 21. 49.
Angustus clavus, 59. 71. 76. 82. 87. 88.
Anonymus 10.
Antonis, Maler 79.
Antonius, Erzbischof von Gross-Nowgorod 53.
Apollinare, San A. nuovo in Ravenna 86.
Apollonius von Tyana 31. 32.
Apostelgeschichte 86.
Araber 23.
Argos 79.
Aribert 50.
Arcosolium 62.
Ashmolean-Museum in Oxford 52.
Athos 64. 77 Anm. 1. 79. 81.

B.

Bacchus 93.
Balaschoff 53.
Barbarenemail 5. 6. 27.
Barsumas 15. 16.
Basilewski 24.
Basilius d. Gr. 69.
„ I., der Mazedonier, Kaiser 11. 13. 22. 80.
„ II., Kaiser 23.
Batu, Tartarenchan 52.
Beda Venerabilis 85 Anm. 3.
Beresford-Hope, Sammlung in England 52.
Berytus 16. 28.
Bilderpodlinnik 65 Anm. 86.
Bilderstreit 19 ff. 57. 69.
Bischofstab 73.
Bock, Dr. Fr., 51 Anm. 1.
Bordier 26. 48. 66.
Botkin, Maler 53.
Brühl 23.
Bucher 3 Anm. 1. 30.
Bulgaren 23.
Buslajeff 57. 64 Anm. 2.
Byzanz (siehe Konstantinopel) 7. 18. 26. 28. 29. 31. 32. 41. 47. 49. 52. 59. 63. 77. 78. 81. 92. 93.

C.

Canterbury 85.
Cantu, Cesare 23 Anm. 1.
Cedrenus, siehe Georgius.
Chaschmal (hebräisch) 3.
Chochul 54.
Christus 44. 45. 54. 56ff. 69. 72. 89.
Chrysostomus 69.
Codinus 9. 10.
Constantin d. Gr. 68. 90. 91.
Constantin VII. Porphyrogenet 11. 13. 14. 18. 22. 51. 83.
Cordova 14.

Corippus 11 Anm. 2.
Cosmas Indicopleustes 66. 74f. 81.
Cyrillus von Alexandria 64.

D.

Dagmar, Königin 52.
Damis 31.
Darcel 3. 5. 6.
Demetrius 53. 89.
Deutz 73.
Didron 56 ff. 61. 62. 64 Anm. 2. 78. 79. 89.
Diokletian, Kaiser 91.
Dioskorides 18.
Doketen 89.
Ducange 3.
Düntzer 95.

E.

Ecclesius, Bischof 86.
Elektron 4. 7. 10.
Email, Etymologie 3.
" Barbarenemail 5. 6. 27.
" cloisonné 6. 52.
" Grubenemail 25. 26. 27. 28. 33.
" kaltes 30.
" sur relief 47.
Emmanuel 42. 44.
Ephesus 64.
Esphigmenou, Kloster 79.
Essen, Stiftskirche 51.
Essenwein 31.
Eusebius 68. 69. 90.
Eva 95.

F.

Faijum, El F. in Aegypten 77. 95.
Fellâhs 95.
Florenz, Laurentianische Bibliothek 84.
Frimmel 96.

G.

Gallen, Bibliothek in St. G. 51.
von Gardthausen 26 27. 72 Anm. 1.
Gelak 54.
Gelmarshausen 4.
Georgakis, Maler 79.
Georgius Cedrenus 8.
Gewal 90.
Gfrörer 16 Anm. 1. 19 Anm. 1. 21 Anm. 1.
Gotha 51.
Graf, Th. 77. 95.
Gran, Dom 51.
Gregor von Nazianz 20.
Grubenschmelz 25. 26. 27. 28. 33.

H.

Hagia Sophia in Konstantinopel 8. 9. 10. 11. 15.
Halberstadt, Schatz 51.
Halle 15.
Hanau 51. 83.
Harley 81.
Heinrichs II., des deutschen Kaisers, Evangelienbuch 51. 83.
Hellespont 91.
Herder 95.
Heribert, Stab des h. H. in Deutz 73.
Heribert siehe Aribert.
Hermeneia 65 Anm. 69. 75. 79. 86. 91.
Herodot 94.
Herzberg 15.
Hesychius 4.
Homilien des Mönches Jakob 66.
Homophor 86.
Hormisdas, Papst 8.
Hüllmann 17 Anm. 1. 24 Anm. 1. 28 Anm. 1. 29.

I.

Ikonostass 12.
Ilg 4.
Isidor von Sevilla 14.

J.

Jerusalem 86.
Johannes, Evang. 38.
Justin, Kaiser 8.
Justinian, Kaiser 7. 8. 11. 14. 15. 18. 25. 28. 29. 31. 75. 86.

K.

Karabacek 77 Anm. 1. 96.
Kares 79.
Karls d. Gr. Krone und Schwert 50.
Katakomben 61. 62.
Katakombe von S. Agnese 62.
„ der h. Domitilla 55.
„ von San Pietro e Marcellino 62.
„ der h. Priscilla 61.
Kertsch 94.
Kiew 53. 54.
„ Universitäts-Museum 53.
Koeln, Domschatz 51.
Kondakoff 18 Anm. 2. 33 Anm. 1. 48. 60 Anm. 1. 62 Anm. 4. 63 Anm. 1. 66. 69 Anm. 1. 74. 75. Anm. 1—3. 77 Anm. 3. 80 Anm. 3. 81. 84. 88.
Konstantin siehe Constantin.
Konstantinopel (siehe Byzanz) 8. 9. 13. 15. 17. 19. 20. 23. 24. 28. 31. 49. 53. 69. 70. 71 Anm. 81.
Kopenhagen, Museum 52.
Kraus 61. 61 Anm. 1. 68 Anm. 2. 69 Anm. 1. 74 Anm. 1 u. 2.
Kreuzzüge 91.
Kukulion 62.

L.

Labarte 3. 4. 5. 7. 8. 10. 11. 12. 14. 15. 18. 24. 25. 27. 28. 31. 32. 38. 53. 58. 66. 80.
de Lasteyrie 4.
Latus clavus 92. 93.
Leo IV., Papst 4.
Leo der Isaurier, Kaiser 19.
Leo VI., Kaiser 15. 50.
Liebig 39. Anm. 1.
Limburg, Domschatz 22. 31. 51.
Linas, Charles de 83. 93.
London, Britisches Museum 81.
Lotharkreuz in Aachen 51.
Löthen 38. 39.
Luitprand 17.
Lukas 81.

M.

Madonna Nicopeja in San Marco zu Venedig 50.
„ von Chochul im Kloster Gelat 54.
Maestricht 73.
„ Liebfrauenkirche 52.
Mailand 21. 28. 30. 49. 50.
Marco, San M. in Venedig 12. 22. 44. 83.
„ Bibliothek 21. 50.
Markus 81.
Martwil, Kloster 54.
Matthäus 38. 78 ff. 87 f.
Mauritius-Schwert 51.
Maxentius 90.
Maximian, Bischof 86.
Menologium des Vatikan 18. 84. 88.
Methodius, Mönch 20.
Michael, Erzengel 12. 44. 50.
Michael III., Kaiser 20.
„ IV., Kaiser 23.
„ VII., Kaiser 23.
Minäen 65 Anm.
Miniaturisten 21. 44. 48. 71.
Mischna 95.
Monza 28. 49.
Mosaicisten 21. 44.
Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom 62.
Moses, Stab des M. 73. 74.
Moskau, Dom zum engl. Gruss 53.
„ Dom z. Tode d. Mutter Gottes 90.
„ Dom z. h. Erzengel Michael 53.
„ Orusheinaja Palata 53.
Mothes 73.
Mpenigelos, Maler 79.
Muffel 35. 40. 42.
Müller 73.
München 6.
„ Reiche Kapelle 51.
„ Königl. Bibliothek 51. 83.

N.

Namur, Notredame 52.
Napoleon I., Kaiser 52.
Nicephorus Botoniates, Kaiser 23.
„ Phokas, Kaiser 17 Anm. 2.
„ Callisti 69. 74 f.

Nicetas 8.
Niedermünster, Kloster in Regensburg 51.
Nikolaus, Russ. Kaiser 18 Anm. 3.
„ Maler 79.
Nikon, Patriarch 73.
Nowgorod 53.
Nyitra-Ivanka 51.

O.

Olga, Russ. Grossfürstin 13.
Oncken 15 Anm. 1.
Ongania 12 Anm. 5.
Otto I., Kaiser 17.
Owtschinnikoff 53 Anm. 3.

P.

Pala d'oro in San Marco zu Venedig 22. 50. 71. 72f. 74. 83. 84.
Pallium 86.
Paludamentum 92.
Paris, Nationalbibliothek 10. 18. 25. 38. 48. 66. 71. 80.
„ Louvre 6. 31.
„ Sammlung Gréot 52.
Paulus Silentiarius 8.
Pertz 17 Anm. 2.
Pest, National-Museum 51.
Petersburg, Kais. öffentl. Bibliothek 94.
„ Museum 24.
„ Eremitage 53.
Philaret 73 Anm. 4.
Philimonow 64 Anm. 2. 69 Anm. 4.
Philostratus 5. 6. 32.
Pietschmann 6.
Plinius 4. 5.
Podlinnik 64f. 69. 75. 86. 91.
Porphyrogenet siehe Constantin.
Porus 32.
Pourtalès-Gorgier 24.
Prochoroff 53. 72 Anm. 3. 86 Anm. 2.
Procopius 8. 15. 16. 28. 29.
Procopius, der h. P. 89.

R.

Rabulas, Mönch 62. 63. 66. 81.
Ravenna, Mosaiken 75. 86.
Rensens 73.
Ricci 86.
Rjasan 53.
Rom 23. 85. 86.
„ Museum des Collegium Romanum 27.
Romanus I., Kaiser 50.
„ II., Kaiser 22 Anm. 1. 51.
„ III., Kaiser 23.
de Rossi 61.

S.

Sabas 26. 83. 84.
Sagum 92.
Salamis, Klosterkirche Panagia 79.
Sarazenen 23.
Schäfer 72 Anm. 2. 89 Anm. 1.
Schemachmedi, Kloster 54.
Schmelzhitze der Emailfarben 40 ff.
Schwartz 95.
Seldschucken 23.
Septimius Severus 5.
Sevatius, Stab des h. S. in Maestricht 73.
Sevastianoff'sches Kreuz 53.
Siena, Bibliothek 50. 83.
Silentiarius siehe Paulus.
Smaltum 3.
Smelzan 3.
Sophia, Gemahlin des Kaisers Justin II. 18.
Sophienkirche in Konstantinopel siehe Hagia Sophia.
Stassoff, Wladimir 94.
Stavelot, Stablo 51.
Stephan, die Krone St.'s, des Königs von Ungarn, 50.
Stroganoff'scher Bilderpodlinnik 65. Anm.
Studion 20.
Suidas 4.
Swanetien 54.
Swenigorodskoi, Excellenz, Kaiserl.
„ Russ. Staatsrath 33. 41. 46. 53 Anm. 3. 54f.
„ Sammlung 31. 33 Anm. 1. 34. 37. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 54f.
„ „ 72. 83. Anm. 1.

Sw. Samml. Christus 44. 45. 56 ff. 76. 78.
„ „ Emmanuel 37. 42. 44.
„ „ Engel 44. 45.
„ „ Evangelist 44. 45. 46.
„ „ Georg 89 ff.
„ „ Johannes der Vorläufer 45. 66 ff. 77. 78.
„ „ Johannes der Theologe 87 ff.
„ „ Kreuzigung 45.
„ „ Lukas 84 ff.
„ „ Matthäus 78 ff. 87 f.
„ „ Medaillons im allgemeinen 34. 41. 72.
„ „ Mutter Gottes 33. 45. 61 ff. 78.
„ „ Ornamentstücke 33. 37. 40.
„ „ Paulus 74 ff. 82 f. 87. 88.
„ „ Petrus 68 ff. 76. 78.
„ „ Reliquiar 31.

T.

Talmud 95.
Tarsus 13.
Tertullian 56.
Theodelinde, Kaiserin 49.
Theodor, h. 25. 26. 89.
Theodor, Abt von Studion, 20.
Theodor v. Tarsius, griech. Mönch 85.
Theodora, Gemahlin des Kaisers Justinian 8.
Theodora, Gemahlin des Kaisers Theophilus 20.
Theophanes 12 Anm. 1 u. 3. 18. 19 Anm. 1.
Theophilus, Kaiser 20.
„ Mönch 4. 32. 33. 35. 37. 38. 39. 40.
Tiberius II., Kaiser 15.
Tonsur 85 ff.
Trier 31.
Tyrus 16. 28.

V.

Vatikan 18. 66. 81. 84.
Venedig 28. 72.
„ Sammlung des Dogenpalastes 30. 50.
Viollet-leDuc 30 Anm. 1.
San Vitale in Ravenna 86.

W.

Waagen 80.
Walz in Hanau, Besitzer von byz. Zellenemails 51. 83.
aus'm Weerth 22. 31 Anm. 1. 83 Anm. 2.
Weiss 15. 16. 59 Anm. 63 Anm. 2 ff. 77 Anm. 3. 92 Anm. 1.
Welte 73 Anm. 4.
Westermann 6.
Wetzer 73 Anm. 4.
Wien, Hofbibliothek 48.
„ Kronschatz 50.
„ Graf'sche Sammlung 95 f.
Wladimir 53.

VERZEICHNIS DER TAFELN.

Jesus Christus	Tafel	1
Mutter Gottes	„	2
Johannes der Vorläufer	„	3
Der h. Petrus	„	4
Der h. Paulus	„	5
Der h. Matthaeus	„	6
Der h. Lucas	„	7
Der h. Johannes der Theologe	„	8
Der h. Georg	„	9
Der h. Demetrius	„	10
Der h. Theodorus	„	11
Rückseiten der Medaillons 1 bis 4	„	12
Ein Evangelist	„	13 bis
Kreuzigung Christi	„	13
Emmanuel Der h. Nicolaus Der h. Petrus Der h. Johannes Chrysostomus Engel Jesus Christus	„	14
Mutter Gottes	„	15
Heiligenschein	„	16
Verzierungen	„	17
Emailbekleidung eines Heiligenbildes	„	18
Teile von Heiligenscheinen	„	19
do. eines Heiligenscheines	„	20
Ohrgehänge und Halsschmuck	„	21

DRUCKFEHLER-VERZEICHNIS.

Seite 53 Anmerkung 3 lies: Owtschinnikoff statt Owtschinikoff.
„ 54 Zeile 5 v. o. lies: im Kloster Gelat statt Gelak.



JESUS CHRISTUS.

Tafel 2.



MUTTER GOTTES.



JOHANNES DER VORLÄUFER.



H. PETRUS.



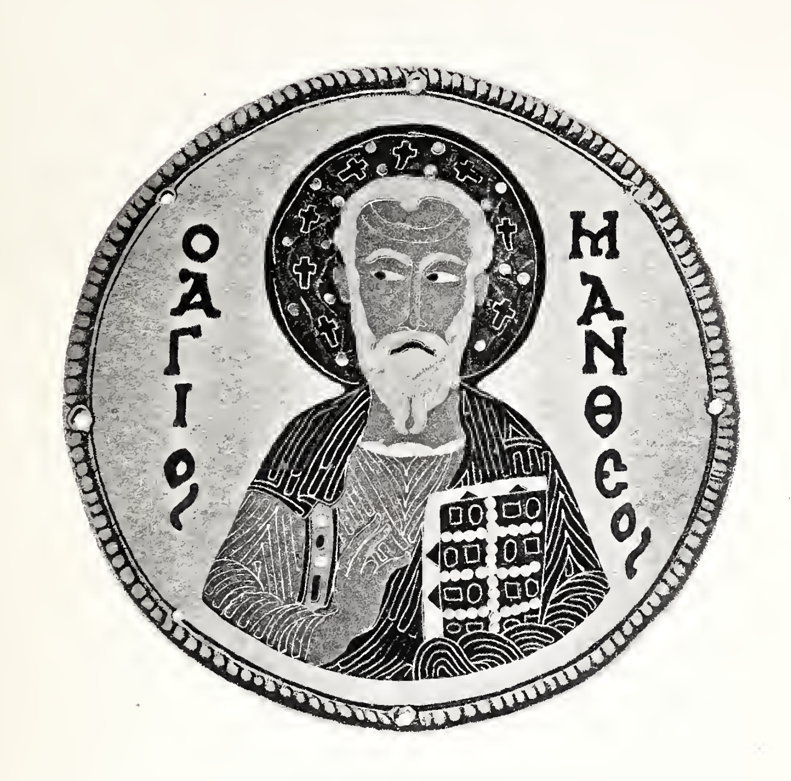
H. PAULUS.



H. MATTHAEUS.



H. LUCAS.



H. JOHANNES DER THEOLOGE.



H. GEORG.



H. DEMETRIUS.



H. THEODORUS.



RÜCKSEITEN DER MEDAILLONS,

WELCHE DARSTELLEN:

JESUS CHRISTUS, MUTTER GOTTES, JOHANNES DEN VORLÄUFER UND DEN H. PETRUS.



EIN EVANGELIST.



KREUZIGUNG CHRISTI.

Zu beiden Seiten die Mutter Gottes und Johannes der Theologe, mit symbolischer Darstellung der Kirche und Synagoge.



EMANUEL.



H. NICOLAUS.



H. PETRUS.



H. JOHANNES CHRYSOSTOMUS.



ENGEL.



JESUS CHRISTUS.



MUTTER GOTTES.



HEILIGENSCHEIN.









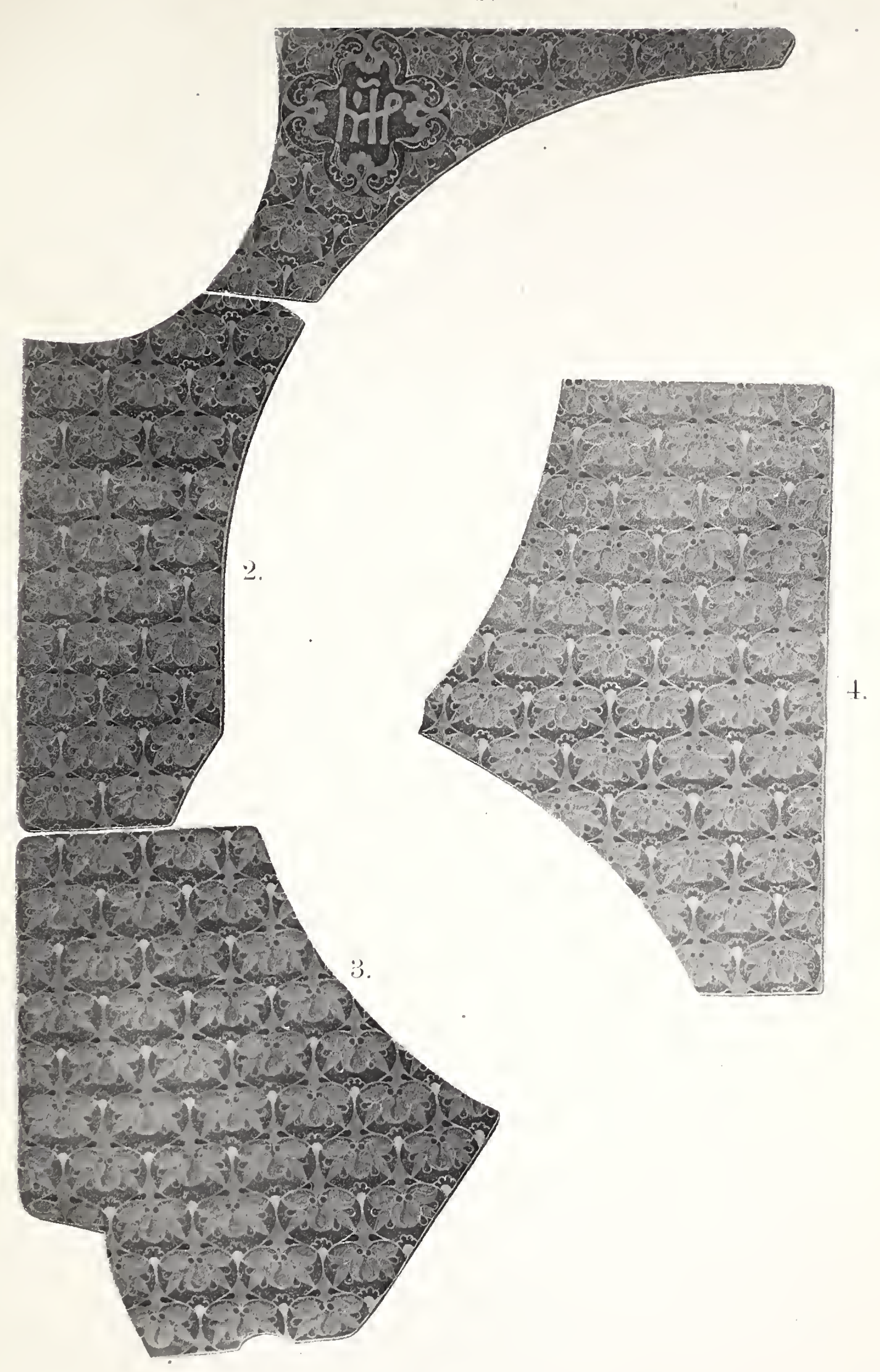






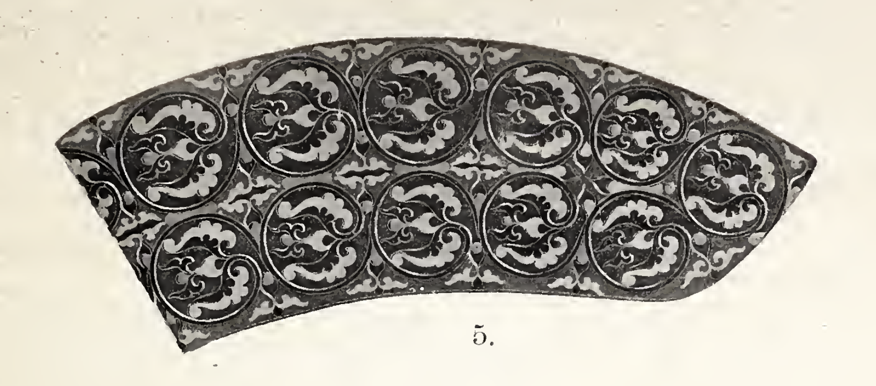


VERZIERUNGEN.

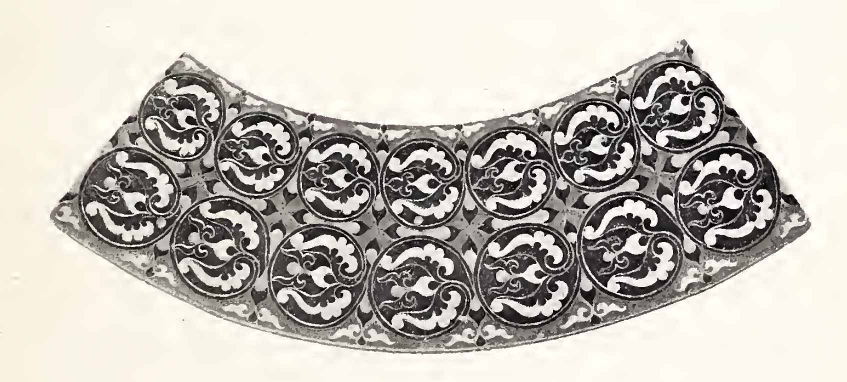


EMAILBEKLEIDUNG EINES HEILIGEN-
BILDES DER MUTTER GOTTES.

THEILE DES FONDS.



5.



6.

THEILE VON HEILIGENSCHEINEN.



THEILE EINES HEILIGENSCHEINES.



OHRGEHÄNGE UND HALSSCHMUCK.

